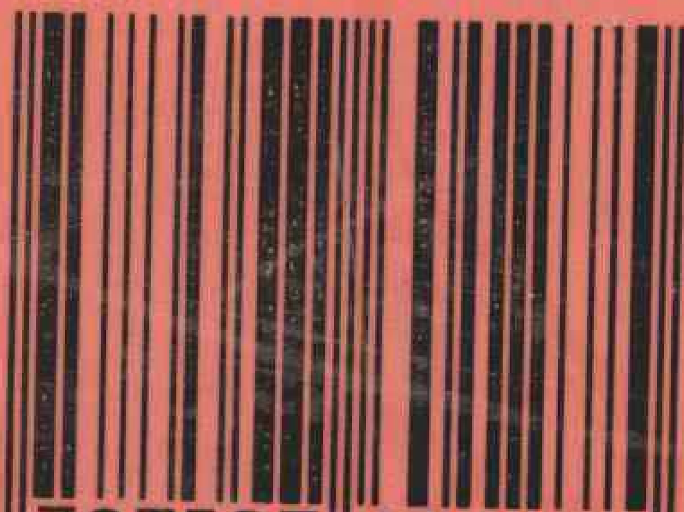
中国戏曲志



ISBN 7－5076－0127－
J·122 定 价：162 元

中国戏曲志

江西卷

中国戏曲志编辑委员会
《中国戏曲志·江西卷》编辑委员会

中国ISBN中心

中 华 人 民 共 和 国 文 化 部
中华人民共和国国家民族事务委员会主办
中 国 戏 剧 家 协 会

本书经全国艺术科学规划领导小组批准
为国家艺术科研重点项目

中国戏曲志编辑委员会

中国戏曲志编辑部

《中国戏曲志·江西卷》编辑委员会

《中国戏曲志·江西卷》编辑部

撰　稿　人（按姓氏笔画排列）

万　叶　万里鹏　王民安　王尔之　邓几凡　邓泉生　叶汉生
卢士濂　匡定邦　朱道平　朱德和　刘凤初　刘　动　刘安全
齐宪谋　孙　甫　李子明　李良健　杨炳辉　邹莉莉　沈衍华
张　齐　张　虹　张待检　张瑞松　陈　忆　陈海芝　邵镇生
范维祺　岳忠唐　周云生　周悦文　郑昌荣　宗建军　姜朝皋
钟灵气　钱鸿清　徐正付　徐荷生　徐展雄　黄连和　黄金亮
黄锦辉　曹达金　萧孟竣　萧　洪　梁腾渊　傅甘霖　童翊汉
曾泽昌　熊哨空　廖　军　漆薪传

（以上为《剧目》撰稿人）

万　叶　王民安　左一民　宁　华　阮　笙　刘敏涛　李忠诚
吴希凌　张待检　张　愚　罗兴东　罗春元　姚爱民　饶兴华
钱鸿清　徐展雄　高　响　萧　洪　韩佩贞　傅甘霖　谢南师

（以上为《音乐》撰稿人）

万　叶　马紫云　王振元　王继荣　刘则肃　刘　忠　匡定邦
李良健　杨炳辉　邹莉莉　张待检　邵镇生　岳忠唐　郑昌荣
赵小觉　徐展雄　萧　洪　童翊汉

（以上为《表演》撰稿人）

万　叶　黄启荣

（以上为《舞台美术》撰稿人）

万　叶　王一鹗　王民安　王尔之　王遇龙　方正格　邓几凡
邓子升　邓文钦　卢国复　宁茂煌　匡定邦　乔羽春　朱世俊
朱泽万　刘乃鑫　刘之凡　刘水霖　刘　凤　刘　动　刘安全
刘　忠　刘忠诚　刘金宝　刘金显　刘春江　刘重燃　刘衍羲
刘振纪　刘振鹏　齐宪谋　许居明　孙　甫　李虎臣　李金荣
李良健　杨　江　杨炳辉　吴硕昌　余一冈　余隆禧　邹永兴
邹南生　邹　清　冷克明　沈运德　张天金　张　齐　张国清
张待检　陈茂裕　陈养年　陈　熠　邵镇生　欧阳广安　欧阳文键
罗永庭　罗秉权　岳忠唐　周火生　郑昌荣　宗建军　姚爱民
柯传贵　胡　然　钟灵气　钟　秀　饶喜传　姜金良　夏其河
聂志刚　聂　钟　钱鸿清　徐正付　徐少豪　徐展雄　徐　缓

高集珍　涂岚生　唐　碧　黄连和　曹达金　萧传俊　萧国倡
萧孟竣　萧　洪　屠建成　彭学樵　程玉琦　程功起　程履芬
童翊汉　温宏亮　谢友生　谢　彪　蔡四方　熊　贤　廖　军
廖　琦　漆佾哲　潘秋江　霍质彬　戴劭峰

（以上为《机构》撰稿人）

万　叶　王一鹗　邓几凡　邓泉生　卢文顺　刘水霖　刘　引
刘　动　刘　忠　刘金显　刘贵昌　许居明　李良健　李学明
杨良善　杨炳辉　杨曙太　吴锦文　余一冈　邹永兴　邹志信
邹南生　邹莉莉　张天宝　张天赐　张国清　张待检　陈茂裕
陈　昉　陈　熠　欧阳文健　罗秉权　周玉林　周明珠　胡秉义
胡奕实　胡涤平　查小荣　徐正付　徐展雄　萧吉洲　萧传俊
萧孟竣　萧　洪　殷　勤　黄启荣　黄德禄　曹达金　龚国光
章　淋　蒋彩华　傅甘霖　童翊汉　蔡森荣　管永义　廖　军
潘秋江　霍质彬　戴劭峰

（以上为《演出场所》撰稿人）

万　叶　匡定邦　齐正涛　张待检　陈　熠　邵镇生　徐少豪
徐展雄　萧传俊　龚国光　程养年　童翊汉

（以上为《演出习俗》辑录人）

万　叶　邓几凡　卢国复　刘水霖　邹永兴　邹南生　邹莉莉
张国清　邵镇生　唐　山　黄启荣　龚重模

（以上为《文物古迹》撰稿人）

万　叶　朱建明　陈庆陶　萧传俊　龚国光　彭　飞

（以上为《报刊专著》撰稿人）

万　叶　万斌生　王俊淦　毛礼镁　邓几凡　邓　斌　伍春安
刘水霖　刘凤初　刘　引　刘　动　刘　忠　李良健　李国运
邹永兴　邹南生　邹莉莉　张待检　陈　昉　邵镇生　周玉林
郑昌荣　赵小觉　夏雪庆　黄文锡　萧传俊　萧　洪　龚国光
龚重模　童翊汉

（以上为《轶闻传说》撰稿人）

万　叶　王一鹗　王新翔　叶天文　刘水霖　刘世棉　齐正涛

齐宪谋　李金荣　杨炳辉　吴其多　陈　熠　邵镇生　郑昌荣
赵小觉　单赦生　胡奕实　徐少豪　萧传俊　龚国光　程养年
童翊汉　曾泽昌　蓝昌贵　熊荣生　潘秋江　霍质彬

（以上为《谚语口诀》辑录人）

传　记：万　叶　王一鹗　王尔之　王咨臣　王树民　邓几凡　邓文钦
邓光西　邓泉生　方正格　方惠如　叶善胜　宁茂煌　朱辉光
刘水霖　刘　引　刘　动　刘安全　刘　忠　刘忠诚　刘春江
刘金显　刘振纪　刘敏涛　齐正涛　许居明　孙　甫　李良健
李树武　杨良善　杨炳辉　吴凤雏　吴希凌　邹永兴　邹南生
邹莉莉　张　齐　张待检　陈永祥　陈茂裕　陈　熠　邵镇生
欧阳广安欧阳文健　岳忠唐　周玉林　周明珠　郑昌荣　姚爱民
徐展雄　陶淼松　黄文锡　萧传俊　萧国倡　萧孟竣　萧　洪
龚国光　程履芳　傅甘霖　童翊汉　曾献忠　温宏亮　蔡四方
廖　军　颜　霄　潘秋江　霍质彬　戴　群

附　录：万　叶　霍小楠（辑录）

索　引：霍小楠

摄　影：邓作新　刘和平　刘效伟　齐正涛　李　清　陈国华　赵可明
萧曼如　蔡厚正

绘　图：王　燕　王文俊　卢国复　汤云鹏　郑湘琪　黄启荣

图片搜集与编排：万　叶　邹莉莉

图　片　编　辑：常丹琦

图片及资料提供：南昌市戏曲志编辑部
上饶地区戏曲志编辑部
景德镇市戏曲志编辑部
九江市戏曲志编辑部
鹰潭市戏曲志编辑部
抚州地区戏曲志编辑部
吉安地区戏曲志编辑部
赣州地区戏曲志编辑部
宜春地区戏曲志编辑部

新余市戏曲志编辑部
萍乡市戏曲志编辑部
吉安市戏曲志编辑部
江西省赣剧团
江西省博物馆
南昌市文化局
宜春地区采茶剧团
高安县采茶剧图
宜黄县文化馆
婺源县徽剧团
修水县宁河戏剧团
南京博物院

序　　言

张庚

中国各民族人民共同创造的戏曲艺术，历史悠久，它跟随中国社会的演进而成长和衍变，至今具有旺盛的生命力，在世界戏剧中有它特殊的地位和价值。我们编辑出版《中国戏曲志》既感到担子很重又感到很光荣，因为戏曲艺术是中国人民和世界人民都关心和重视的。方志学在中国历史科学中，是个传统较久，有一定成就的分支学科，但各地方志对戏曲是极少记载的。戏曲志的编纂，在一定意义上带有开创性，因此也增加了我们工作上的难度。早在五十年代戏曲工作者就有编戏曲志的构想，直至八十年代才具备实现这一宿愿的客观条件与主观条件。

1983年初，中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会及中国戏剧家协会共同签发了《关于编辑出版〈中国戏曲志〉的通知》。同年三月，在全国文学、外国文学、艺术学科规划会议上，经过审议，确定《中国戏曲志》丛书为国家第六个五年计划的艺术科研重点项目，并跨第七个五年计划，八月，在全国哲学社会科学规划领导小组会议上被正式批准。

编辑出版《中国戏曲志》的主旨，在于记述中国戏曲的历史和现状，是为了系统地记录、整理各地区、各民族的戏曲资料，概括戏曲改革工作的经验教训，促进社会主义戏曲事业的繁荣，也为今后保留一部比较完善的戏曲文献。因此，编辑出版《中国戏曲志》是属于社会主义精神文明建设的组成部分，具有重要的现实意义。

为统一领导编纂工作，组成《中国戏曲志》编辑委员会，并设编辑部。戏曲志在借鉴传统方志体裁，结合戏曲实际的基础上，制定了体例；依据实事求是的原则，拟定了编写要求。作为社会主义时期编纂的戏曲专志，开拓了新的领域，填补了历史的空白，意义深远。《中国戏曲志》丛书，按照中华人民共和国省、自治区、直辖市的行政区划分设地方卷，由当地文化主管部门主持编修，由全国艺术科学规划领导小组统一规划，陆续出版。

编辑出版《中国戏曲志》的工作无前例可循，参加编纂的人员都是通过实践来提高自己的水平和能力的，因此，成书之后也还有可能存在不足和不准确之处。希望在经历了广大读者的考验之后，在续修或者重修戏曲志的时候加以弥补。

凡　　例

一、本志以系统记述各地区、各民族戏曲历史及理论研究成果，繁荣社会主义戏曲事业，促进中外文化交流为宗旨。

一、本志以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导思想。

一、本志按1982年省、自治区、直辖市行政区划分卷。

一、本志上限，各卷按实际情况而定，下限至1982年。

一、本志各卷分综述、图表、志略、传记四大部类，并以此顺序排列。

综述以历史时期为序，概述本地区戏曲历史。

图表包括大事年表、剧种表及有关图表。

志略分剧种、剧目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀等。

立传人物按其主要艺术活动地区分别记述。在世人物不立传，他们的活动在有关部类记载。

一、本志附录，包括各地有关政策、法令及其他有关内容。

一、本志纪年，中华人民共和国成立前，以年号为先，夹注公元；中华人民共和国成立后，用公元纪年。

目　录

传记

综　　述

综　　述

疆域沿革及文化传统

江西省，周代为扬州西境。春秋战国属吴，公元前473年，越灭吴，公元前356年，楚灭越，今江西全境归楚。

秦置九江郡，治所寿春，西汉置豫章郡，东汉属扬州刺史部。三国增置庐陵郡。鄱阳郡、临川郡、安成郡及庐陵南部都尉。隋代置洪州总管府。唐广德二年(764)，置江南西道观察使，治设洪州，领洪、饶、吉、江、袁、信、虔、抚等八州。至此始有江西之名。后人习称“江右”。

宋代，改江南西道为江南西路，管辖九州四军六十八县，即洪州、筠州(瑞州)、袁州、临江军、吉州、抚州、建昌军、信州、饶州、南康军、江州、南安军、赣州，今之江西雏型始成。元代改江西道宣慰司，立行中书省。明代废行省，改设江西承宣布政使司，领辖南昌、瑞州、九江、南康、饶州、广信、建昌、抚州、吉安、临江、袁州、赣州、南安等十三府一州(宁州)七十七县，治设南昌。清设江西省，治所南昌，仍按明代府制，另设莲花、铜鼓、虔南三厅。民国设江西省，省会南昌市。

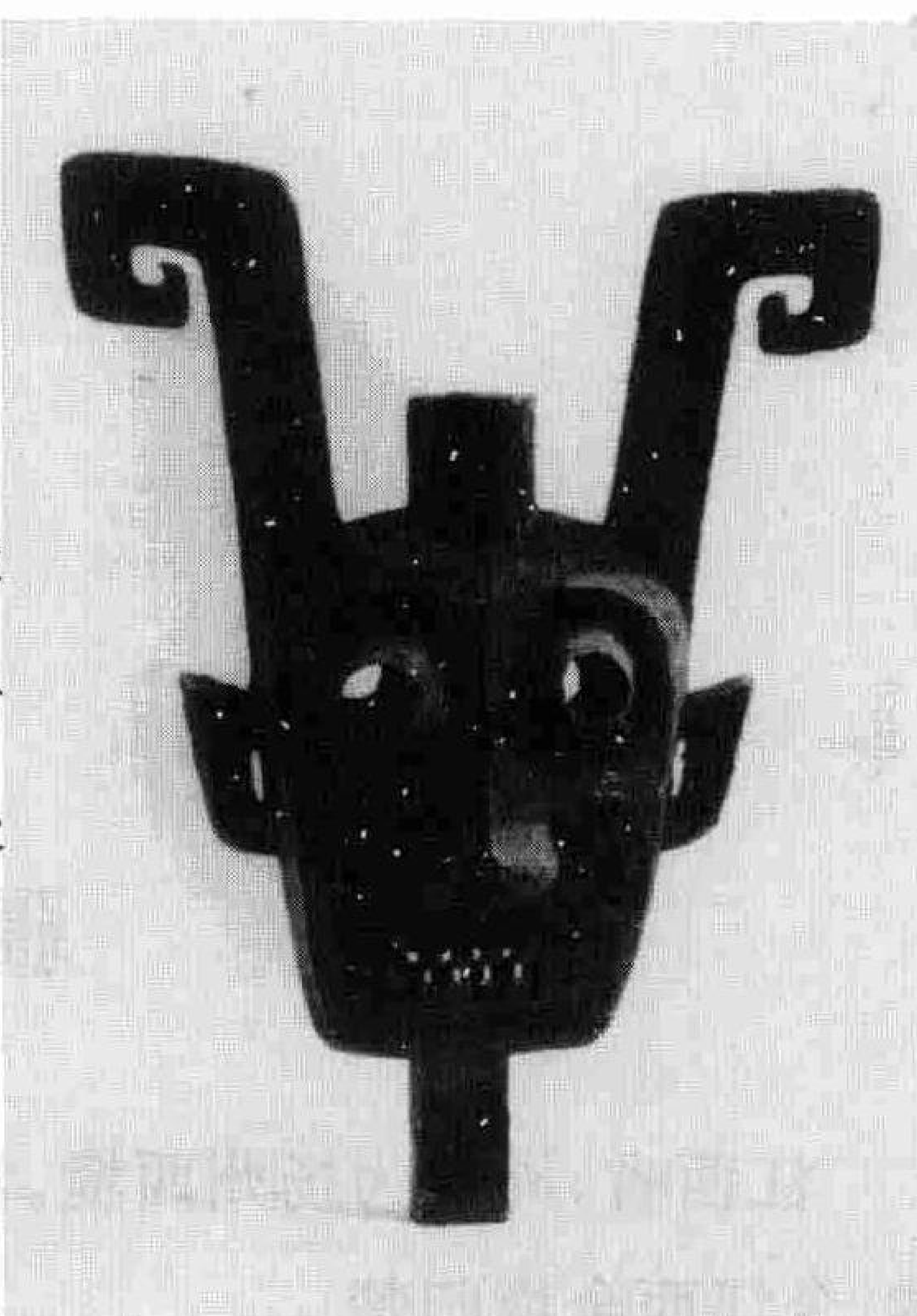
中华人民共和国成立后，仍设江西省，省会南昌市。

江西毗邻六省，北以滨湖平原与湖北、安徽接壤；南枕南岭山脉之九连山、大庾岭与广东为邻；东以怀玉山和绵延五百公里的武夷山临界浙江与福建；西以幕阜、武功、罗霄诸山系毗连湖南。故江西向有“吴头楚尾”、“粤户闽庭”之称。

江西古代文化具有多源头的特点，它以越文化为基础，接纳、融合楚文化、吴文化和中原文化，逐步发展成富有浓郁地方特色的江西古代文化。现代考古发现证明，江西地区的历史可追溯到距今四五万年以前的旧石器时代，有乐平县涌山岩洞、安义县龙津镇等处旧石器的遗存为证。

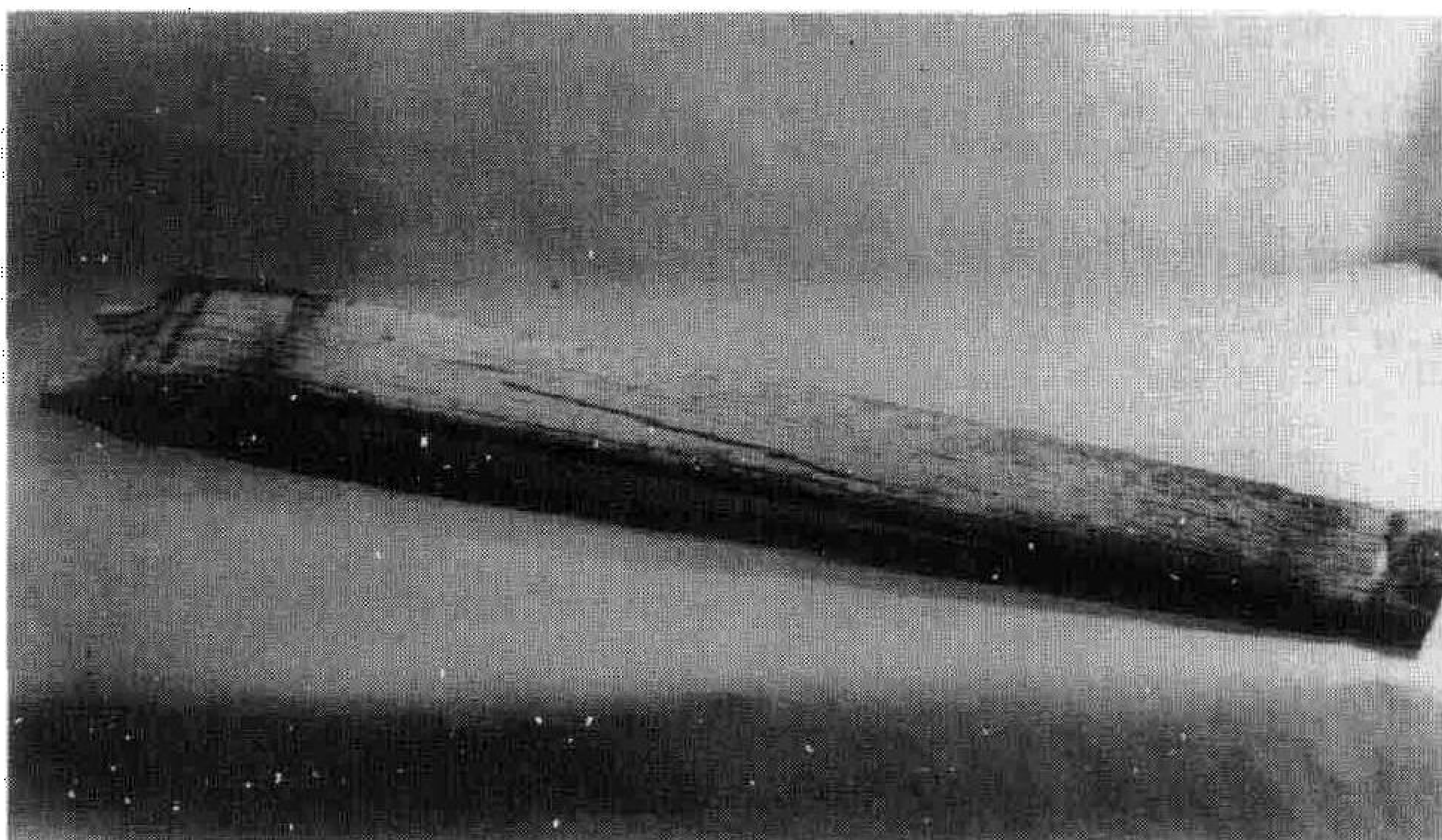
江西境内发现的新石器时期的遗址共五十余处。其新石器时代晚期文化是先秦百越民族的远祖文化之一，属于先越文化的范畴。古越族及其先人是江西古代文化的主要缔造者。在修水县上奉乡山背村新石器时代晚期遗址中，出土过可用于吹奏的陶埙。

在江西古代文化中，音乐占有重要的地位。神话传说中的“洪崖”为中国最早的音乐之神，即住在江西省新建县西山洪崖。“上古仙人，世称洪崖先生。”(《列仙全传》卷一)“洪崖先生或曰黄帝之臣伶伦也。黄帝令伶伦作为律，……铸十二钟”(《吕氏春秋·古乐》)。



吴城遗址和新干大洋洲大墓的陶器、青铜器(见右图)、玉器等，反映了江西在商代的昌盛繁荣及本地区文化的鲜明特色。在萍乡、靖安、万载、新余、吉水等地，发现了用于敲击奏乐的商铙和西周青铜甬钟；而在江西全境密集分布的数百处西周文物遗址，则反映出中原文化的进一步渗透。

春秋战国时期，江西地区分属吴、越、楚管辖，成为三国逐鹿争霸之地。至公元前356年前后，楚灭越，南方全境属楚，吴越文化和楚文化又给江西古代文化带来了深刻的影响。在贵溪仙岩的春秋战国崖墓中，发现有用于弹奏的木质十三弦琴(见右图)和悬挂打击演奏的木扁鼓，这是古越族活动地区目前发现最早的两种民族乐器。



秦灭六国，随即开始征战岭南，调集五十万大军，分五路进兵，其中有两路曾驻扎在江西南康和余干，“……一军守南野之界，一军结余汗之水”(《淮南子·人间训》)。后来，这两支军队的大部分留在江西，给南方的古越族与中原民族带来了一次融合的机会。汉代，中原文化继续南来，南昌县西汉墓出土的“象牙雕舞女”，头梳顶髻，衣裙垂地，一袖高扬头顶，一袖轻拂胸腰，说明汉代宫廷演出的舞蹈已传入江西。西汉，长沙王吴芮镇守江西，“汉吴芮将军封军山王者，昔常从陈平讨贼驻军山。对丰人语曰：‘此地不数十年有刀兵，盖由军峰耸峙煞气所钟，凡尔乡民一带介在山辄，须祖周公之制，传傩以靖妖氛。’”(宋版《南丰州志》)自此，南丰盛行傩舞，延续至今。吴芮死后，葬于江西婺源县城西百里金鸡山，婺源县亦有跳傩，后来发展为“傩戏”(见右图)。



在丰城县出土的古“洪州窑”的早期作品中，出现了魏晋时代的“长鼓舞人”的雕塑。三个身背长鼓舞人，头戴尖帽，身着长衫，腰间系束腰长鼓，两手正反作拍鼓起舞状。这与山西省发现的《金人巾舞图》右第二人的打扮类似，头戴十字缝尖帽，身穿长袍，左挎“长拍鼓”，左手抱鼓，右手则以掌拍鼓，不同的只是前者没有连鬓短须与耳环。

东汉以来，宗教在江西逐渐盛行，并对全国产生重要影响。“五斗米道”创始人张道陵到江西贵溪龙虎山炼丹，其第四代孙张盛在西晋永嘉年间于龙虎山定居，被尊为“掌教”和“正一天师”，从此盛称“张天师”，世代相袭，为道教“正一道”的创始人，龙虎山则成为中国道教的一个重要发源地。东晋许逊，道号真君，祖籍河南汝南，出生于南昌，学道于吴猛，创“净明忠孝”宗，定居于南昌逍遥山(即新建县西山)，著有《灵剑子》等书，被尊为道家经典。佛教也很大影响，东晋名僧慧远，于晋孝武帝太元六年(381)来庐山创建东林寺和白莲社，成为佛教“净土宗”的创始人，在庐山生活三十五年，葬于东林寺旁。唐代名僧行思，吉州安成(江西安福)人，佛教禅宗青原系的开创者，被奉为禅宗七祖，于吉安县青原山创净居寺。晚唐禅宗之一的仰宗，其祖庭在江西宜春仰山栖隐寺。曹洞宗也是禅宗中影响很大的一支，其祖庭在江西宜丰县之洞山和江西宜黄县之曹山。唐代慧超在江西武宁县黄龙山创永安寺，北宋慧南禅师建立黄龙宗，成为禅宗临济宗的重要支派。江西萍乡杨岐山的普通禅寺创建于唐代，北宋慧南禅师的同门方会于此大弘佛法，从临济宗自创一派，号杨岐宗，成为临济宗的正统。佛道两教在江西的盛行，与后世江西戏曲有着极为密切的关系。

唐代以来，江西的经济文化得到了很大发展。永徽四年(653)，唐太宗之弟滕王李元婴都督洪州(今南昌)，创建江南三大名楼之一的滕王阁。唐高宗上元二年(675)，诗人王勃《滕王阁序》描述了这一盛况，称江西为“物华天宝，人杰地灵”。滕王阁是一座综合性的以宴乐歌舞为一体的宫廷式的豪华建筑。滕王把宫廷燕乐及刚被汉族吸收融化的蕃乐胡舞带到了江西，其中有“春莺转”、“菩萨蛮”、“六幺”、“杨柳枝”、“伊州”、“拓枝舞”、“胡旋舞”等。李涉《重登滕王阁》诗云：“滕王阁上唱伊州”。“伊州”即伊州曲，出自伊州(今新疆哈密)，是唐天宝年间盛行的大曲，此时也在滕王阁上演唱。杜牧任江西观察使时，在滕王阁上看了“拓枝舞”，并写诗两首记其盛况：“滕王阁上拓枝鼓”、“拓枝蛮鼓殷晴雷”。拓枝舞以鼓为伴奏，故又名“拓枝鼓”，是中亚地区的歌舞传入我国西北部少数民族地区的一种舞蹈。开元四年(716)内庭供奉张九龄率部到赣粤边陲大庾岭，开凿小梅关驿道，沟通了华南到华东的交通，从而促进了江西的商贸发展和文化交流。此外，在长安也有出类拔萃的江西籍名伶，开元年间，京师宜春院最有名的歌女许和子，本江西“吉州永新县乐家女也”，“既美且慧，善歌、能变新声”，“喉转一声，响传九陌”，“奏曼声”、“奏水调”，不仅在士民中享有盛誉，而且出入宫廷，受明皇“独召”(见唐段安节《乐府杂录》)。元和十三年(818)，白居易结束了三年江州(今九江)司马的失意生活，调任四川忠州刺史，路过南昌，当地官员

设歌舞宴会为其饯行。白氏有《钟陵饯别》诗志其事云："翠幕红筵高在云，歌曲一声万家闻；路人指点滕王阁，看送忠州白使君。"钟陵即南昌旧称。白居易不仅在南昌滕王阁欣赏到了江西歌舞，并在此之前于九江还曾"闻舟中夜弹琵琶者，铮铮然有京都声，问其人，本长安倡女"，"名属教坊第一部"。白居易描述了琵琶妇的生平及其高超技艺，写下了千古不朽的叙事诗《琵琶行》。诗中看出，京师琵琶女"老大嫁作商人妇"，沦落到江西，带来了"霓裳"、"绿腰"等京师流行的音乐。

宋、元时期的戏曲活动

赵匡胤于公元960年建立北宋政权，972年，宋太祖平定江西，宋王朝走向了稳定发展的局面。到"靖康之变"前的崇宁年间，北宋人口为四千五百三十二万余，江西约占其十分之一(《宋史·地理志》)。南宋建都临安，江西与浙江毗邻，作为京都的后方和侧翼，江西占有重要的地位。其资源众多，物产丰饶，农业、手工业都较发达，北宋每年从江南漕运米麦六百万石到京师，江西占其五分之一(沈括《梦溪笔谈》)。南宋时亦从江南调粮六百万石，江西占其五分之一(吴曾《能改斋漫录》)。江西丰富的铜、铝、铁矿造成了冶炼业的发达，而木竹资源的丰富促成了造船、造纸及印刷业的兴盛。景德镇名满天下，此镇以宋真宗年号"景德"而得名；吉安永和镇之吉州瓷亦于宋代勃兴，其釉下彩称天下绝技；南丰亦然，"宋时置官监造瓷器，窑数十处，望之如山"(清康熙《南丰县志》)。茶叶生产独享盛名，宁州"双井"、虔州"岕茶"、建昌"云居"、袁州"绿英"、洪州"白露"、饶州"仙芝"，统称曰："江茶"，"其茶行于东南诸路，士大夫贵之"(《建炎以来朝野杂记·江茶》)。

社会稳定、经济繁荣促进了文化教育事业的发展。宋代，江西州学、县学达八十一所，书院达一百四十九所，朱熹主讲的白鹿洞书院，为天下著名四大书院之一。教育兴盛，人才辈出，宋代，担任正副相职的江西人有二十多个，官宦名士在《宋史》中有传者达二百二十余名，其中，进士约占六成，诗坛、文坛和词坛，群星灿烂，产生了一批诗人、音乐家和文学家，诸如欧阳修、曾巩、王安石、朱熹、陆九渊、晏殊、晏几道、黄庭坚、杨万里、姜夔、周必大、刘过、洪皓、洪适、刘辰翁、文天祥、王炎午、邓光荐、谢枋得等。"文风盛于江右"(宋周必大《益国周文忠公全集·咏归亭记》)，"盖终宋之世，诗集流传于今者，唯江西最盛"(清朱彝尊《曝书亭集·裘司直诗集序》)。宋代，提倡道教，弋阳邻县贵溪以龙虎山张天师为代表的"符箓派"成为赣东北教坛的主宰。《水浒全传》开卷第一回"张天师祈祷瘟疫，洪太尉误走妖魔"，写的正是贵溪龙虎山道教大张之势。而创于东晋"净明忠孝"宗的许真君，宋代封其为"神功妙济真君"。江西建于全国各地的"万寿宫"，均主供许逊。

北宋，江西的音乐舞蹈有很大发展。鄱阳（今波阳）人姜夔，是一位深通音律，多创新调的音乐家。现存《白石道人歌曲》，收词八十首，其中十七首带有工尺谱，是现存仅有的宋词乐谱，在音乐史上有重要的研究价值。北宋大曲现存四十套，其中最著名的两套便出自江西文人之手。曾巩之弟曾布，南丰县人，北宋嘉祐二年（1057），与兄同登进士第，著有〔双调·水调歌头〕七遍，演冯燕故事；董颖，饶州德兴人，北宋宣和六年（1124）进士，有整套大曲〔道宫·薄媚〕十遍，叙西施故事（《宋代歌舞剧曲录要》）。饶州鄱阳人洪适，有赋《勾降黄龙舞》、《勾南吕薄媚舞》二遍，生动叙述了勾队搬演的情形（《盘洲集》卷七十八）。同时，在江西各地出现的为戏曲等民间艺术而兴建的观演场所日益增多，其舞台形式多样，建筑结构简朴。江西清江县人孔平仲，北宋治平二年（1065）进士，其《上元》诗云："太守凭高列歌舞，游人哄笑观俳优。"（《古今图书集成·当功典·上元部》）孔诗所记为北宋江洲（今九江）在元宵佳节时杂剧、歌舞的演出情况，这是江州的一种高台式建筑式样。而在江州所属德安县，则建有"嬉戏亭"（《江州陈氏家谱》），这种亭式建筑结构的舞台样式也已初见端倪。据清道光年间《清江县志》记载，其治城图中，就有"瓦子堆"、"勾栏巷"之名，并特别标明"勾栏巷"乃清江县城临江镇城内八巷之一。同时，抚州乐安县则出现了招携瓦子场，南昌城内闹市区至今仍保留"瓦子"之名。

北宋时期，江西散乐艺人的活动已见诸记载。张孝祥（字安国）"守临川，王宣子解庐陵郡，改归次抚，安国置酒郡斋，招郡士陈汉卿参会，适散乐一妓言学作诗"（宋洪迈《夷坚志》）。此时，在北宋杂剧中，已有关于《目连救母》演出的记载。南渡之际，北宋杂剧《目连救母》亦随之南迁，流传到浙江一带，与南戏结合在一起。演出于瓦舍勾栏的北宋杂剧《目连救母》，到了南方，即活跃于民间。旧时南方七月十五鬼节的祭祀活动非常盛大，因而早期南方戏曲存在的方式是以目连戏为其敬神节目。于是，被称之为《目连救母戏文》的目连戏，便成为南戏中的一个非常重要的组成部分。并于南宋时期进入江西。

南宋时期，江西散乐艺人的活动在文人别集中的记载逐渐增多。《夷坚志》就记载了作者洪迈家乡波阳县"路歧散乐子弟"的活动：波阳县"双港一富子守舍，短日而暮，冻雨萧骚，拥炉块坐。俄有推户者，状如娼女，服色华艳，而遍体沾湿，携一复（疑原文有漏字）来曰：'我乃路歧散乐子弟也，知市上李希圣宅亲礼请客，要去打窠他家。'"这是发生在南宋绍兴十一年（1141）的事。同时，洪迈还记载了宜黄县两个艺人的情况，"胡五者，宜黄细民，每乡社聚戏，作砑鼓时，则为道士，目胡为胡道士，以煮螺蛳为业"（《夷坚志》卷八）。这个记载，明确写出了在乡间举办社火聚戏时，胡五扮道士，演砑鼓，"如舞砑鼓，其间男子妇人、僧道杂色，无所不有，但都是假的"（《朱子语类》卷一百三十九）。后来，砑鼓则成为杂剧，据南宋周密《武林旧事》卷十"官本杂剧段数"的记载，就有《迓鼓儿熙州》、《迓鼓孤》等剧目。在宜黄县除了有胡五这样的"以煮螺蛳为业"的业余艺人，还有职业的艺人，《夷坚志》卷四

十二“陶氏疫鬼”条，就记载了村人詹庆“初业伶伦”的故事。

南宋以来，江西迎神赛会的民俗活动很活跃，当时属于隆兴（今南昌）府的丰城县尤盛此风。据清康熙《丰城县志》引南宋陆九韶语云：“丰邑水乡之民，逐末者多无积聚，好奢用，每逢迎神赛会聚戏，鳌山台阁，采芳斗靡，非美俗也。”以木偶形式表演的傀儡戏，在江西也得到普遍流传，不仅盛于民间，并且受到地方官重视。抚州崇仁人何异于南宋绍兴末至乾道初，在萍乡县任知县时，写有“彩衣堂“诗：“腰金曳紫麒麟楦，刻木牵丝傀儡棚。一等世间儿戏事，彩衣起舞是真情。”（见民国二十四年《昭萍志略》卷十二艺文志）这种傀儡戏对后来江西戏曲的发展，曾经起了重要的促进作用。此外，艺人的活动也不限于江西一地，在临安瓦子勾栏演出的“诸色技艺人”中，有一位叫“周月岩”的，就注明为江西籍艺人（见《武林旧事》卷六）。江西跳傩，自古极盛，至南宋更为活跃，南宋诗人刘镗（南丰人）在《观傩》诗中写道：“翻筋踢斗臂膊宽，张颐吐舌唇吻乾；摇头四顾百距跃，敛身千态万竿索。”（清《江西诗征》卷二十四）其表演动作已趋向复杂多变。

南宋咸淳年间（1265—1274），南戏传入江西，江西戏曲由此产生。据刘埙《词人吴用章传》载：“吴用章，名康，南丰人，生宋绍兴间。敏博逸群……。当是时，去南渡未远，汴都正音教坊遗曲犹流播江南。……用章殁，词盛行于时，不惟伶工歌妓以为首倡，士大夫风流文雅者酒酣兴发辄歌之。……至咸淳，永嘉戏曲出，泼少年化之，而后，淫哇盛，正音歇。然州里遗老犹歌用章词不置也”（见《四库全书》所收刘埙《水云村稿》）。刘埙，字起潜，南丰人，生于宋而殁于元，与吴用章同乡。这是永嘉戏曲于南宋咸淳年间传入江西南丰县的确切记载。经当地“泼少年化之”，致使这种“淫哇”之曲日益兴盛，并逐渐在南丰扎下根来。同时，



在出土文物中也得到证明：1965年在景德镇浮梁县的查曾九墓中出土了南宋淳祐十二年（1252）的瓷俑三十七个，大部分为供奉俑，其中有六个是带有表情和动作形态的戏俑，有一女戏俑，头戴三花冠，右手捂嘴，作暗笑状，和后世戏曲人物打扮几乎没有什么区别；1975年，又于波阳县磨刀石公社殷家大队在洪迈的孙子洪子成夫妇合葬墓中出土了南宋景定五年（1264）的二十一个瓷质戏俑，生旦净丑等行当较为分明，姿态各异，表情丰富，服装、头饰及靴帽也有向戏曲复杂化演进的趋势。其中，有装扮盔帽幞巾，身穿紧身袖袍，戴短须髯口，浓眉竖眼的武将形象；有装扮螺帽弓肩，鼻梁中隐约画有一小白色方块，作调笑状的丑脚形象，更为奇特者，是一女戏俑，围裙，外帔、长袖，很有质感的一块长巾将整个头部盖住，右手扶住飘在胸前的长

巾，仅见发髻与额头突兀的形状，这多半是剧中某个情节人物的特定打扮。据明人祝允明云："南戏出于宣和之后，南渡之际，谓之温州杂剧。"(《猥谈》)徐渭云："南戏始于宋光宗朝……或云宣和间已滥觞，其盛行则自南渡。"(《南词叙录》)葬于波阳县磨刀石之墓主洪子成出生于南宋淳熙十三年(1186)，从墓葬之瓷质戏俑看，墓主生前酷爱戏曲。而宋代的波阳、浮梁及景德镇均属饶州府。在绍兴年间属江南东路管辖，与浙江关系甚为密切。由此可知源自浙江的永嘉戏曲在"南渡之际"盛行了一段时间后，不久便由浙江进入江西，咸淳年间又发展到了赣中腹地的南丰县。

元世祖忽必烈建立元朝后，于 1274 年下诏攻宋，元军大举南下。元兵破江西南康、赣州等地，江西归元。五年后南宋灭亡。

频繁的战乱，残酷的镇压，使社会生产力遭到严重破坏，多次激起民变。元朝统治者意识到任意摧残南人必然带来很多不利因素，于是采取了一系列相应措施，使其政权得以巩固，经济开始繁荣。

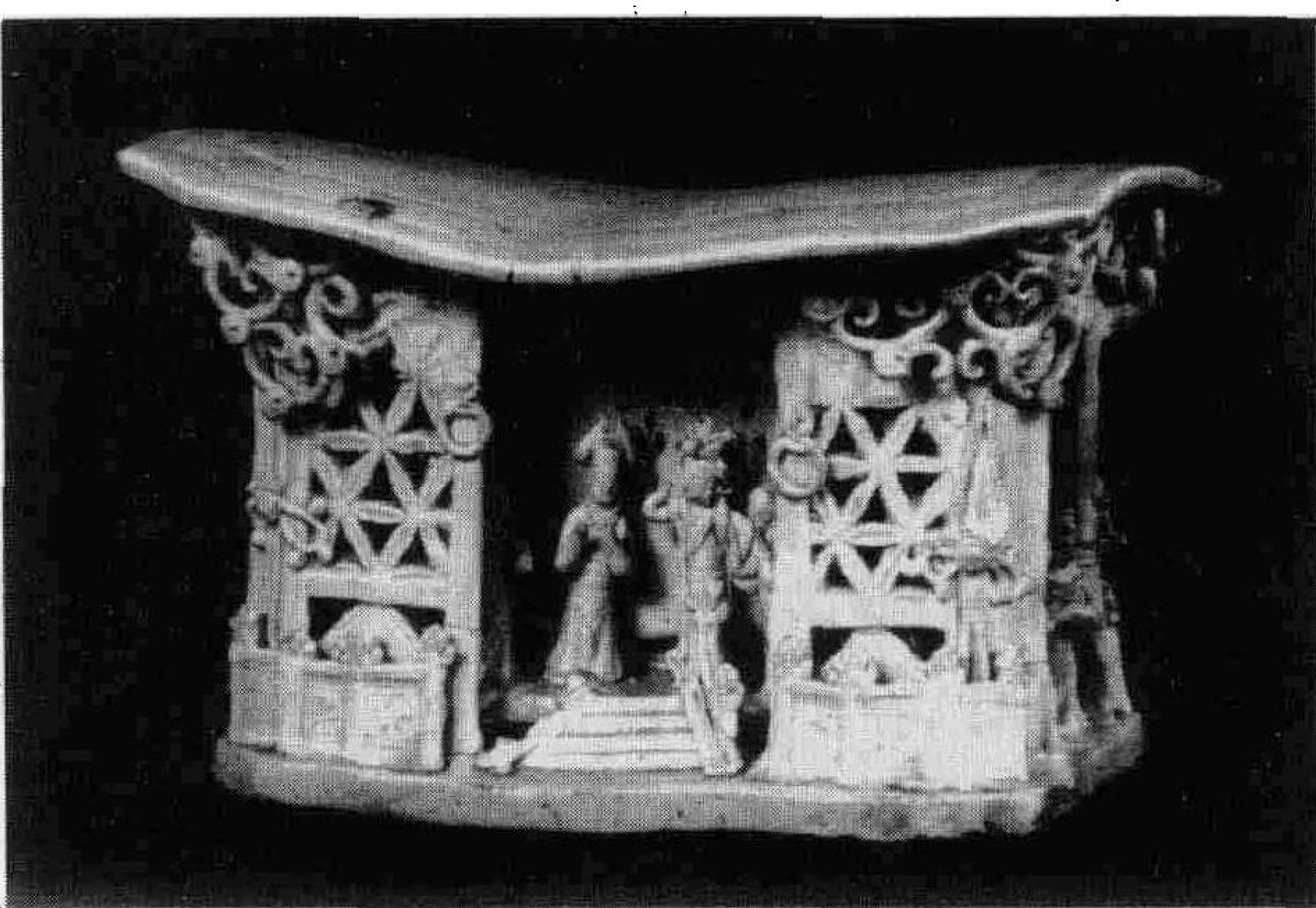
元杂剧盛极于北方，很快亦风行于南方，"元初，北方杂剧流入南徼，一时靡然向风"(明徐渭《南词叙录》)。景德镇在元代即成著名的手工业重镇，有"瓷器满天下，工匠来八方"之说，同时也是元杂剧在江西的活动中心。自元以来以众多杂剧题材绘制的瓷画极为丰富，诸如元杂剧《汉宫秋》、《追韩信》、《三顾茅庐》等梅瓶瓷画，皆以青花作色，古朴生动。

这一时期，在江西出现了几位杂剧作家以及一批北杂剧著作和散曲作品，其中有：赵善庆，字文贤，饶州乐平人。作杂剧《孙武子教女兵》、《唐太宗骊山七德舞》、《醉写满庭芳》、《村学堂》、《烧樊城糜竹收资》等五种。《太和正音谱》评云"如兰田美玉。"并存小令二十九首。汪元亨，字协贞，潘阳人。作杂剧《斑竹记》、《仁宗认母》、《桃源洞》等三种。并有小令一百首行于世。沈和，字和甫，杭州人。后居江州，江西称其为"蛮子关汉卿者"。作杂剧《祈甘雨货郎朱蛇记》、《徐驸马乐昌分镜记》等五种。其中《欢喜冤家》一剧，系南北合调，《录鬼簿》云："以南北合腔，自和甫始。"《太和正音谱》称其词"如翠屏孔雀"。沈和的作品有多少是在江西所作，已无资料可考。但从沈和"后居江州"以及江西人十分爱其作品，并戏称其为"蛮子关汉卿者"的实际情况看，其创作的鼎盛期当在江西。

散曲作家有刘时中、王阶、邓学可、虞集、陈克明等。令人瞩目的是，高安周德清，不仅是著名的散曲家(《金元小令》存其小令三十一首，套曲三套)，更是杰出的曲韵学专家。所著《中原音韵》一书，于元至正二年(1342)在江西吉安付梓刊行于世，是为元代北曲音韵之圭臬，为明清两代曲韵学的奠基之作，在戏曲史、音韵史上都有极其重要的地位。

据元夏庭芝《青楼集》记载，这时江西还有几位著名的杂剧演员，其中有：喜温柔，姓孙氏。杨春秀，与刘婆惜同时。般般丑，姓马，字素卿，善词翰，达音律，驰名江、湘间。刘婆惜，乐人李四之妻，颇通文墨，滑稽歌舞，迥出其流，时贵多重之。

元代江西演出场所虽不复多见，但从景德镇市郊著名的湖田遗址出土的元代至元十五年(1278)的青花釉里红瓷器舞楼(见彩页)，为我们展示了元代江西舞台的风貌。舞楼由双重亭台结构而成，为庑殿楼阁式，红柱、四角卷云，重檐飞翘，前后相通，中以花墙相隔，四周置以矮栏，具有官宦家族宴乐歌舞演剧的明显特征。在赣中元杂剧盛行的吉安地区也有类似的舞楼，元代吉安人刘诜《次韵龙文景宜远楼共饮》诗云："坐上笑谈形独槁，向来歌舞梦犹香。"原诗注："宜远楼旧为欧阳美权燕饮歌舞之所。"(《桂隐诗集》)可知宜远楼既是欧阳氏的燕饮之所，也是歌舞观剧之地。1981年由丰城县博物馆征集收藏的元代景德镇出窑的"瓷枕"，上面绘有以青花作色的彩棚式戏台，以木支撑，多柱、台顶为竹棚，呈平顶，上复布幔，缀以如意、迎莲、莲珠、栀花等图案(见图)，这是一种民间的舞台样式，从一个侧面反映了江西元代戏曲活动的盛况。



元末，赣东北一带出现了技艺高超的北曲唱家。金陵人蒋康之来到江西，其歌唱艺术曾受到朱权的赞赏。"其音属宫，如玉磬之击明堂，温润可爱，癸未春，渡南康(今江西星子县)，夜泊彭蠡(今鄱阳湖)之南。其夜将半，江风吞波，山月衔岫，四无人语，水声淙淙，康之和舷而歌'江水澄澄江月明'之词，湖上之民，莫不拥衾而听，推窗出户是听者杂合于岸，少焉满江如有长叹之声，自此声誉愈远矣"(明朱权《太和正音谱》卷上)。

明代的戏曲活动

公元1368年，朱元璋在建康(今南京)应天府即皇帝位，国号明，进而统一全国，元朝遂亡。

元末的战乱对江西影响不大，人口相对稳定。"太祖初立国，即下令凡民田五亩至十亩者，栽桑、麻、木棉各半亩，十亩以上者倍之"(《明史·食货志》)。"太祖谓参政张昶曰：茶之所产多在江西、湖广，所以前朝茶运司在江州，专任茶课"(刘辰《国初事迹》)。"民间止用江西末茶"(叶子奇《草木子》)。随着经济交通和城镇商贸的发展，被称为江西的"四大名镇"先后崛起。隶属于饶州府的景德镇在明代是为全国驰名的制瓷业中心，"其所被自燕云而

北，南交趾，东际海，西被蜀。无所不至，皆取于景德镇”（明嘉靖《陶书》）。在鄱阳湖畔的吴城镇，凭借赣江航运的发达而日趋繁荣，贸易扩大，人口剧增。早在宋代便成了江西主要商品的集散地，“彭蠡石砮出，洞庭商舶还”（文天祥《文山先生全集·题吴城山》诗）。樟树镇在丰城、清江之间，“烟火数万家，江广百货往来，与南北药材所聚，足称雄镇”（《广志绎》）。地处信江中游的河口镇，人口繁盛，商运如织。尤以造纸业最为发达，“郡中出产多而行远者莫如纸，铅山粘须，谓之贡纸”（清康熙《广信府志》）。

经济的繁荣昌盛，为戏曲的发展创造了有利条件。明朝最高统治者对此也极为重视，“洪武初年，亲王之国必以词曲千七百本赐之”（李开先《闲居集·张小山小令后序》）。

明初北杂剧在江西仍然具有很大影响。其时，分封在南昌的宁王朱权，为江西明初戏曲的繁盛作出了重要贡献。朱权，明太祖第十七子，少负气好奇，自称“大明奇士”。朱彝尊《列朝诗集》评其云：“江右俗故质朴，俭于文藻，士人不乐声誉，王弘奖风流，增益标胜。博学好古，诸书无所不窥，旁通释老，尤深于史。凡群书有秘本，莫不刊布国中。”由于王室间的互相倾轧，王权被削夺，便寄情于戏曲，其所作北曲杂剧，计有《冲漠子独步大罗天》、《卓文君私奔相如》、《淮南王白日飞升》、《齐桓公九合诸侯》等十二种。其中《豫章三害》是根据南昌的民间传说编写的。其所著《太和正音谱》，则是一部对元杂剧带总结性的理论著作。曲谱部分是现存最古的北剧曲谱，后来明清人的曲谱中关于北曲部分皆以它为依据，其理论与史料部分，对研究北杂剧的艺术及理论，提供了很丰富的资料。此时，由于朱权潜心戏曲，宁王府建立戏班，上演自著的北曲多种，教坊随之产生，王府戏班也达鼎盛。明宣德间，朱祐槟被封为益王，其封地在江西建昌府南城县，这个王府对杂剧演出的提倡，远非南昌的宁王府所比。“益藩建盱时，郊外自东而南，皆属教坊，飞阁临江，绮疏鳞次，管弦丝竹之声，昼夜不绝，秦淮箫鼓殆不如也。……教坊赌唱新词，争翻艳曲，其一时之豪盛如此”（清道光《南城县志》卷十一“风俗篇”）。

明初，景德镇的杂剧活动依然称盛。现从欧美各国珍藏的明代青花瓷器上的《西厢记》戏曲绘画即可看出。有关《西厢记》瓷瓶、瓷碟的戏画计有《佛殿奇逢》、《僧房假寓》、《斋坛闹会》、《白马解围》、《夫人停婚 》、《琴心写怀》等二十一件，据考证，青花瓷上《西厢记》的场景完全符合北杂剧《西厢记》的剧情与场次，既未过分突出或贬低红娘，也没有让红娘与琴童胡调的场面出现，丝毫未受到南曲《西厢记》的影响。同时，明代江西出现了一批校改北曲杂剧《西厢记》的作家，诸如临川人徐奋鹏“增改”的《西厢定本》；上饶人余桂萼“校正”的《西厢记》等。以上两书每出几乎都有插图，其版本加工兼刊行者都是江西籍人。值得注意的是，临川徐奋鹏增改的《西厢定本》，乃是一部完整的王、关《西厢记》演出脚本，并且由改编者自己主演，也供“俗优”和“弋阳戏子”演唱。（见蒋星煜《明刊本西厢记研究》）此时，江西籍杂剧艺人也已活动于省外各地，如齐宁王府的杂剧教师就是来自江西。“江斗奴

演《西厢记》于勾栏，有江西人观之三日，登场呼斗奴曰：'汝虚得名耳'指其曲谬误，并科段不合者数处。……而斗奴不测，以告其母齐亚秀……客乃抱琵琶而歌，方吐一声，亚秀即曰：乞食汉非齐宁王教师耶……命斗奴拜之，留连旬日，尽其艺而去"（明陆采《冶城客论》）。

元末明初，南戏在江浙及江西等地发生了一次重大变化，在江西产生了弋阳腔。明祝允明《猥谈》云："自国初来，公私尚用优伶共事，数十年来，所谓南戏盛行，更为无端，于是声乐大乱。……今遍满四方，辗转改益，又不如旧，而歌唱愈谬，极厌观听，盖已略无音律腔调，愚人蠢工，徇意更变，妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类。"又据魏良辅《南词引正》载："腔有数样，纷纭不类。各方风气所限，有昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳。自徽州、江西、福建俱作弋阳腔；永乐间，云贵二省皆作之。"可知弋阳腔产生的年代至迟当在明永乐年间。弋阳县地属广信府，与鄱阳等地的饶州府毗邻，这一带地区是通往浙、皖、闽的要冲。弋阳早在南宋即是重要的军事要地，由于南宋首都的临安与西南诸省的联系及商业往来和艺术交流，赣东北地区是其必经之途。这就为南戏在南宋淳祐年间先后进入江西的赣东北及赣中地区创造了条件。南戏究竟是由温州，还是由杭州传入江西，目前尚不清楚，但从后来在赣东北一带产生的地方剧种，其历代戏班艺人都奉"杭州西门外铁板桥头二十四位老郎先师"为他们的祖师爷，似可看出这种承继关系。其次，在弋阳邻县的贵溪仙崖悬棺中，曾出土春秋战国时期用于弹奏的木制十三弦琴和敲击演奏的木扁鼓。这是当时越人自己喜爱的民族传统音乐。尤其是"木扁鼓"，对后世这一地区偏爱、崇尚击鼓有很大影响。"士大夫家始用金鼓，闾阎好事者踵效之"（明嘉靖《广信府志》）。"月有光兮风有翔，坎坎击鼓辰之良"（清康熙《贵溪县志》"迎神"诗）。这种世代相沿的习俗，对于弋阳腔的诞生，或许有一定的内在联系。同时，弋阳县历来为善歌之乡。明万历年间刊刻的《精刻汇编新声雅杂乐府大明天下春》卷七，收有〔弋阳童声歌〕十四首，这是弋阳的"土产"，所谓童歌，其实是少年男女咏唱的情歌与山歌。其中一首云："时人作事巧非常，歌儿改调弋阳腔。唱来唱去十分好，唱得昏迷姐爱郎。好难当，怎能忘，勾引风情挂肚肠。"这是地道的以弋阳地方音乐咏唱的民歌，它明确道出了弋阳人把本地俗曲的歌词巧妙地改调弋阳腔来演唱，并广为流传。

江西崇奉道教历来很盛。明朝开国之初，朱元璋即封龙虎山的张天师为全国道教总管。南昌的朱权和张天师的关系甚密，他听取了龙虎山第四十三代天师张宇初的建议，在南昌市郊新建县境的西山缑岭建造一座道宫，奏请赐额"南极长生宫"。他写有《瑶天笙鹤》、《白日飞升》等完全道化的杂剧，在其《太和正音谱》"杂剧十二科"中，"神仙道化"又被列为诸科之首，可见，道教对戏曲的影响之大，是难以估量的。佛教亦然，江西对世称禅宗六祖大师的惠能禅作了重大发展，形成了正如惠能所预言的"踏杀天下人"的洪州宗。其赣

北庐山的西林寺、东林寺、永修云居山的真如禅寺等，都是天下佛教胜地。而佛禅的唱赞和天师道的经腔，对弋阳腔的形成，有很大影响。

南戏《目连戏文》流入江西之后，受到了赣东北一带市民及农村广大群众的喜爱与欢迎，同时，也引起了佛道两教的关注，并积极组织搬演。由道教一派所搬演的，称为“道士目连班”。他们所用的唱腔，便是正乙天师道的经腔。目连救母故事出自佛经，原由和尚宣讲，今为火居道士来演唱，因道士们在戏中扮作和尚，身披袈裟，故又称作“和尚道”。始于赣东北贵溪县道士班的吉水黄桥“道士目连戏”，在许多重要情节和演出排场上，隐佛扬道，全剧中大量出现道教仙界的神祇，演出时处处渲染道教排场与气氛。有时则从中摘出若干场次，用作道场法事的演出节目，这种道教徒演唱的《目连戏文》，即被人们称作“道士腔”，贵溪县北乡唱的《目连戏文》，长期被群众称作“看大戏，做道士”（即唱道士腔，穿道士衣）。而属于佛教一派，则由本乡宗族首领主持，以大姓村坊为单位，全班人员由演员十八人，乐手四人组成。演出时临时集中，演完后便解散务农。演出人员按房族摊派，一房一人，其脚色行当都有一定之规，代代相袭，父亲演小丑，其儿孙后代则都演小丑。仅贵溪一县，就有金沙乡山背村李家、山背村傅家、志光乡石鼓渡刘家、硪卵石李家、鸿塘乡高石上杨家、高石下杨家、泗沥乡坂上何家等目连戏班。每十年演出一次。演出前必先集中，延师教戏，训练一年后赴各同宗同姓村庄演出一年。这种单传的习俗有的延续到 1949 年初，已传五十多代（以每十年为一届计，至今已有五百多年历史）。这类属于佛教一派临时性的目连戏班，直到近代，江西弋阳县南乡、万年县富林和鄱阳县金祝夏家等还存在以家族演出活动的形式。弋阳腔就是在这种客观环境和佛道两教的搬演过程中逐渐形成的。

南戏《目连戏文》。从弋阳县北乡和景德镇礌溪保留的剧目来看，原来只有四本，第一本名为《梁武帝》，后三本则演目连救母故事。大约元代以后，由于受了北曲杂剧的影响，在目连故事之外，又增加了岳飞故事两本和西游记故事一本，这就是弋阳腔形成之初所盛演的“七本目连戏”规模。弋阳县目连班，在长期的演出中，由于受了我国通俗文学的影响，其剧目发展选择了另一条道路，在编演结构方面深受《目连戏文》影响。从而在剧目上形成以连台本戏为其基本特点。这时，弋阳腔上演的连台本戏，包括《目连传》在内，计有《三国传》、《封神传》、《征东传》、《水浒传》、《岳飞传》、《东游记》、《南游记》、《西游记》、《北游记》和《铁树传》等十二种。可分两种戏路：一是按《岳飞传》发展的，属于历史故事题材；二是按《西游记》发展的，则是一些神怪题材。弋阳腔产生以后，又移植了一批传奇剧目。见诸于《远山堂曲品》、《曲海总目提要》的记载，弋阳腔的传奇戏约有《珍珠记》、《卖水记》、《长城记》、《八义记》、《三元记》、《鹦鹉记》、《白蛇记》等十二种。另外，明初北曲杂剧在江西的盛行，给弋阳腔也提供了丰富的艺术营养。弋阳腔剧目，大部分是艺人或民间剧作家写出来的本子，多为无名氏作品。从思想内容到艺术形式，经过了长期的舞台实践，才渐趋完美。

这就使它有别于海盐腔和昆山腔的高深雅致，而充分显示出弋阳腔走的是民间戏曲发展的道路。

弋阳腔的音乐和南戏一脉相承，“永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒其畸农、士女顺口可歌而已”（徐渭《南词叙录》）。明杨慎《升庵诗话》则说：“南方歌词，不入管弦，亦无腔调，如今之弋阳腔也。”弋阳腔完全保留着南戏“本无宫调，亦罕节奏”的民间曲调的特点。又从“村坊小曲”吸收养料，促使弋阳腔与民歌、农村山歌等形式有着较密切的联系，如历史故事戏《古城记》中的“闹更歌”、“棱噔歌”、“七言句”、“集日句”；《刘汉卿白蛇记》中的大量“山歌”等等。它在浓厚的民间艺术风味的基础上加以丰富和发展，形成一种具有强烈戏剧性的独特演唱风格。这反映了弋阳腔具有很大的适应性，并有利于弋阳腔在民间的广泛流传。在曲牌音乐形式上，以南戏曲牌为主，兼用部分北曲杂剧曲牌。现今保留在江西的弋阳腔曲牌中，绝大部分与南北曲同名，其中出自南戏曲牌有：〔鹧鸪天〕、〔皂罗袍〕、〔傍妆台〕、〔八声甘州〕、〔甘州歌〕、〔一盆花〕等七十九支；出自北曲杂剧的曲牌有：〔古水仙子〕、〔端正好〕、〔滚绣球〕、〔叨叨令〕、〔醉太平〕等二十支。元代中叶，被称之为“蛮子关汉卿”的沈和创造了南北调合腔，对弋阳腔有较大影响。“江西弋阳土曲，句调长短，声音高下，可以随心入腔”（凌濛初《谭曲杂劄》）。这个先天条件为南北合套奠定了良好的基础。这种在腔调上既有格律又不受格律束缚的特点，使弋阳腔获得了不断的发展。“一唱众和”的人声帮腔形式，使弋阳腔又独具一格，“弋腔始弋阳……向无曲谱，只沿土俗，以一人唱而众和之”（清李调元《雨村剧话》）。“一唱众和”的形式起源很古，从群众劳动号子到佛道两教的道场与诵经，一直绵延不断。这也是南戏最早的基本演唱形式。南戏中多种多样的合唱形式，为发展弋阳腔“一唱众和”的音乐特性创造了条件。由于弋阳腔“不入管弦”，正如汤显祖所云：“其节以鼓，其调喧。”伴奏用大锣大鼓，所以声调又具有高亢激越，粗犷奔放的特点。以上种种特点，使弋阳腔派生出一种“滚唱”形式，它和青阳腔的“滚调”不同，更显粗犷、朴实，具有鲜明节奏，其特点为“字多腔少，一泻而尽”，如《古城记》关公所唱的多段“滚唱”即是。“滚唱”之中又夹杂着“滚念”，因它是在板里进行，故又叫“滚白”，常起到情绪转换的作用，如《藏孤出关》程婴的一段节奏很快的“滚白”，表现了人物在困难时刻的紧张情绪与随机应变的能力，就十分精彩。弋阳腔的“滚唱”为青阳腔“滚调”的形成提供了了素材与经验，也就是说，它比青阳腔“滚调”更原始。

弋阳腔的舞台表演艺术，以擅演目连戏与历史和演义著称，更多的表现一种质朴粗犷的生活气息，特别着重于扑跌翻打的武技表演，并与大锣大鼓所造成的强烈的气氛相结合，形成一种炽热、火爆的艺术风格。“天神天将各显神通，铺设人物兵马旗帜，作戈甲战斗击刺状、洞心骇目、可喜可愕”（《曲海总目提要》“天缘记”）。《缀白裘》初集的《红梨花·赏灯》一折，副末梁师成有段台词：“昆曲哼哼唧唧，一句也听不出来，我家里有一班弋阳腔，

好砍呀、杀呀、热闹极了。”甚至真刀真枪也被搬上舞台，“王思任作《米太仆万钟传》云：“出优童娱客，戏兀术，刀械悉真具、一错不可知，而公喜以此惊坐客”（焦循《剧说》）。弋阳腔把民间武术、杂技吸收进来，安插在戏剧情节之中，一是以北曲杂剧中军事斗争题材的“调阵子”和绿林杂剧的跌扑跟斗发展而来；二是与它自身最初盛演《目连戏文》密不可分。弋阳腔继承了北曲杂剧和南戏的脚色行当体制，并有重大突破，其标志即是脚色行当的全面发展。净、丑两行不再处于从属地位，和生、旦一样开始独挡一面，齐头并进。净脚如《古城记》的张飞，《金貂记》的尉迟恭等；丑脚如《下海投文》的夏得海、《金貂记》的程咬金、《断瓦盆》的张别古、（别古为此戏主角，包拯勾脸，不带髯口，以小生应工）等等。其人物塑造明显地具有农民丰富的想象力，如《古城记》张飞在“逃生”、“落草”等出中的语言就十分生动。而弋阳腔传奇戏的表演，却是另外一种风格，其特点是古朴细腻，真切感人，塑造一般市民所熟悉的人物，注重深刻揭示其内在复杂的心理活动，具有浓郁的生活气息，最能引起观众共鸣。祁彪佳云：“李郑救韩朋父子，程婴公孙之后，千古一人而已。惜传之尚未尽致。中惟父子相认一出，弋优演之，能令观众出泣。”（《远山堂曲品·杂调》之《十义记》）又云：“调不伤雅，而能入俗。《清风亭·遇子》一出，宛然当年情景，弋优盛演之。”（《远山堂曲品》之《合钗》）等等。

明初，江西的茶业、造纸业和陶瓷业得到恢复和迅速发展。在徽商崛起之前，江右商人是南方最先驰名于全国的大商帮。在明清时由江右商帮所建的江西会馆遍及长江流域及各大都市。这种商业会馆既是江右商人集聚之地，又是弋阳腔经常出入的场所。而民间的弋阳腔戏班，有赖于商业繁荣的城镇而发展，同时，又循着江右商人的商路向四处流布。此外，明初统治者“扯江西，填湖广”的移民措施，也给弋阳腔的流播提供了有利机会。明徐渭《南词叙录》云：“今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之。”可知弋阳腔除江西之外，还盛行于南京、北京、湖南、福建、广东等地。甚至安徽、云南和贵州都有它的足迹。（见魏良辅《南词引正》）这是明嘉靖三十八年(1559)以前的情况。之后，弋阳腔在外地的流传愈远。变化则愈大。“词既南，凡腔调与字面俱南，字则宗洪武而兼祖中州；腔则有海盐、弋阳、义乌、青阳、四平、乐平、太平之殊派”（明沈德绥《度曲须知》）。“数十年来，又有弋阳、义乌、青阳、徽州、乐平诸腔之出”（明王骥德《曲律·论腔调》）。“至嘉靖而弋阳之调绝，变以乐平，为徽青阳”（明汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》）。这说明弋阳腔在广泛流传各地的基础上，于嘉、隆、万期间出现了新的演变，进而产生了一些地方声腔。

明代后期嘉靖、隆庆(1522－1572)之际，弋阳腔流入皖南，与当地流行的余姚腔及其他歌调相结合，产生了青阳腔。它形成之后，从皖南分路向江西发展，给江西的戏曲以巨大影响。江西赣江的广大地区，北起九江，南至赣州，中间包括南昌、抚州、吉安等地，随处可见青阳腔的演唱活动。在这段时间里，由江西人编辑的青阳腔及徽池雅调的剧本散出选

集，如雨后春笋，被大量刊行于世。现在已经发现的有：临川徐文昭编辑、江西人詹子和校订的《新刊耀目冠场擢奇风月锦囊正杂两科全集》；临川黄文华编选的《新刻京板青阳时调词林一枝》；黄文华选辑的《鼎刻昆池新调乐府八能奏锦》；黄文华选辑的《新锲精选古今乐府滚调新词玉树英》；吉安景居士汇选的《鼎刻时兴滚调歌令玉谷调簧》；南昌殷启圣汇辑的《新镘天下时尚南北新调尧天乐》；以及南昌刘君锡的《新锲梨园摘锦乐府菁华》等。这些散出，除去同名者外，它们分别出于：《琵琶记》、《拜月记》、《荆钗记》、《香囊记》、《金印记》、《白兔记》、《杀狗记》、《破窑记》、《妆盒记》、《断发记》、《投笔记》、《红佛记》、《灌园记》、《青衫记》、《昙花记》、《狮吼记》、《红叶记》、《玉簪记》、《玉钗记》、《三元记》、《牡丹记》、《四德记》、《和戎记》、《跃鲤记》、《西厢记》、《胭脂记》、《藏珠记》、《织锦记》、《还魂记》、《弨弓记》、《续缘记》等。此外，还有根据江西群众所熟悉的重大历史事件改编的新剧，在南昌人殷启圣的《尧天乐》和刘君锡的《乐府菁华》的选本里，就有依据《王阳明平逆记》改编的《阳春记》（又叫《护国记》），写正德间南昌宁王朱宸濠谋反和娄妃劝阻的故事，今仅存《娄妃谏主》和《点化阳明》二出。在目前所看到的青阳腔散出选集中，江西籍选家占突出的地位，除上述所录者外，还有江西安成（今安福）人阮祥宇汇编的《梨园会选古今传奇滚调新词乐府万象新》。这些青阳滚调的选家，不是文坛驰誉的名士，也罕与官场接触，他们是一批侧身民间，不见经传的平民戏曲家。他们对城市文化生活的习尚相当熟悉，是频繁出入歌场，与演员接触的里手行家。选家们的选集是根据当时当地时常演出的剧目和观众的兴趣辑选的，这些最受欢迎的优秀艺术作品，大量出现在江西，也说明江西演剧与观剧风气之盛。青阳腔能在明末剧坛上拥有这种如火如荼的蓬勃气势，与这一批江西籍选家们的摇旗呐喊，极力鼓吹，有着密切的关系。

“传奇家曲，别本弋阳子弟可以改调歌之，惟《浣纱》不能”（清朱彝尊《静志居诗话》）。“改调歌之”虽是弋阳子弟的擅长，但只有到了青阳子弟手里，才得到淋漓尽致的发挥，它是青阳腔兴起的一个重要标志。其包容量是惊人的。而且所概括的内容不限于把宋、元以来的海盐、余姚、昆山等声腔所演出的剧目改成青阳腔演唱，还包含了伴随着声腔转换所进行的对剧本的不同程度的整理和改编，并由青阳子弟通过长期的演出实践，在舞台上逐步完成，从而出现了一批足以代表这一时期艺术文化水平的精品，江西籍选家们的青阳滚调散出汇辑便很好的说明了这一点。

“滚调”是青阳腔音乐的一个重要标志，是在弋阳腔“滚唱”基础上一个质的飞跃。“滚调”是一种穿插于曲牌之中或独立于曲牌之外的文学和音乐的新的表现形态，其特点，在文学方面，词格多为口语化的齐言对偶，字数较自由，语言通俗易懂，对传奇作品中深奥难解的曲牌文词，起到解释、引伸、发挥和咏叹的作用；在音乐方面，板式丰富多变，有舒缓柔和、一唱三叹的〔正板〕；有顿挫分明，长于叙事的“二流板”（即〔流水板〕）以及〔开口板〕、

〔讲板〕等。其中以〔流水板〕这一独特的唱腔形式充分发挥音乐的叙事功能，使演员在刻画人物的内心活动时，有了理想的表现手段。在音乐配制方面也发生了重大变革，由于青阳腔改唱大量的文人传奇，故吸收了昆曲流丽悠远的长处，在保持早期“敲锣打鼓闹青阳”（明尤膺《诗谑》）无弦乐伴奏的同时，出现了一种“低牌子”，是从别的声腔吸收而来。它取消人声帮腔，增加管弦伴奏，用笛子伴奏的称“横调”，用唢呐伴奏的称“直调”，从而促使了青阳腔表演艺术的变化。这些特点都在江西青阳腔舞台上得到了比较充分的反映。后来，在皖南由徽州、青阳两腔综合而成的“徽池雅调”，发展了“滚调”这种形式，步其后尘，周旋于江西青阳腔的活动地区。

继青阳腔之后，海盐腔从浙江传到江西。汤显祖云：“我宜黄谭大司马纶，自喜得治兵于浙，以浙人归教其乡子弟，能为海盐声。大司马死二十余年矣，食其技殆千余人。”（《宜黄县戏神清源师庙记》）谭纶字子理，宜黄人。明嘉靖二十五年（1546）进士，曾任浙江台州知府，浙江按察使巡视海道副使，治兵于浙江台州和宁波等地。于治兵之外，兼好戏曲，尤其酷爱海盐腔，在军中设立戏班，经常演出，“入塞定多铙吹曲，传来帐下美人歌”（汤显祖《送谭尚书行边》诗）。嘉靖四十二年，其父逝世，丁忧回籍，次年，奉命带兵出征，军队自浙江赴宜黄集结，海盐腔戏班也随军前来宜黄。谭纶乃命海盐艺人将海盐腔传授给家乡子弟。“宜黄谭司马纶，殆心经济兼好声歌。凡梨园度曲，皆亲为教演，务穷其巧妙，旧腔一变为新调。至今宜黄子弟咸尸祀谭公惟谨，若香火云”（明郑仲夔《冷赏》）。由于谭纶的身体力行及高宦显贵们的提倡，被宜黄班演唱的海盐腔很快扩大到临川、南昌等地。特别在士大夫阶层中广泛流行，许多名门望族，纷纷置办家班，搬演海盐腔的传奇戏。海盐腔进入江西以后，吸收当地乡音土语，掺杂弋阳、青阳诸腔的流水滚板，从而产生了一种新调，由宜黄班演出，悦耳动听，倍受欢迎。明万历南昌人万时华听宜黄班二歌人佐酒时写道：“寒入短裘连大白，人翻新谱自宜黄。酒阑宜在嵩山道，并出车门夜未央。”（见《溉园诗集》）这种宜黄新调，清微凄苦，体局静好，把海盐腔在江西的发展推向了鼎盛时期，到谭纶逝世二十年以后，江西境内演唱海盐腔的艺人竟达千人之众，成为江西剧坛上一支巨大的戏曲力量。

宜黄海盐腔艺人的舞台实践，以搬演汤氏“四梦”为主，汤显祖同海盐腔宜黄班艺人保持着广泛联系，实际上成了地方戏曲运动的领袖。他不仅“为情作使，劬于伎剧”，而且所写“四梦”，都交给宜黄班排演。他勤于艺术实践，亲自为演员解释曲意，指导排练，“自踏新词教歌舞”，“自掐檀痕教小伶”（汤显祖《七夕醉答君东二首》诗）。应宜黄子弟的要求而撰写的《宜黄县戏神清源师庙记》，不仅记述了弋阳、昆山、海盐等腔的演唱情况，为我国戏曲史留下了珍贵资料，而且对表、导演艺术发表了精辟见解，强调演员要体验生活，琢磨角色，领会曲意，在生活上和艺术上严以律己，从而造就了一批杰出演员。在《汤显祖诗文集》里，记载着一些著名的宜黄班演唱海盐腔的演员，如：吴迎、张罗二、于采、汝宁、王有信和许细

等。他们都有精湛的表演技艺，更擅长刻画人物的内在复杂心理活动，又能忠实体现“四梦”原著的“意趣”。吴迎演出《紫钗》，“客有掩泪者”（汤显祖《寄生脚张罗二恨吴迎旦口号二首》）；于采演唱《牡丹亭》，“来时动唱盈盈曲，年少那堪数死生”（汤显祖《听于采唱牡丹》）；王有信在滕王阁演出《牡丹亭》，“韵若笙箫气若丝，牡丹魂梦去来时。河移客散江波起，不解销魂不遣知。桦烛烟销泣绛纱，清微苦调脆残霞。愁来一座更衣起，江树沉沉天汉斜”（汤显祖《滕王阁看王有信演牡丹亭二首》）。其高超的演技于此可见一斑。汤氏的“玉茗堂”是宜伶排练演出的活动场所，南昌的滕王阁及王府集宴也有宜伶的活动足迹。万历三十五年（1607），汤显祖给李袭美祝寿，曾派遣宜黄班到南京演出，汤显祖《遣宜伶汝宁为前宛平令李袭美郎中寿，时袭美过视令子侍御江东还内乡四首》诗记述了此事。同样的活动，宜黄班还到江西吉安府永新县为甘雨（曾任湖广参政）祝寿演出，“菊花杯酒劝须频，御史齐年兄弟亲；莫向南山轻一曲，千金曾是永新人”（汤显祖《九日遣宜伶赴甘参知永新》诗）。南昌宁王朱权的后裔，也在王府办起了戏班，“匡吾王府，建安镇国将军朱多煤之居，家有女优，可十四五人。歌板舞衫，缠绵婉转。生曰顺妹，旦曰金凤，皆善海盐腔。而小旦彩鸾，尤有花枝颤颤之态。万历戊子，予初试棘围，场事竣，招十三郡名流，大合乐于其弟，演《绣襦记》”（明陈士业《江城名迹记》）。王府戏班与职业戏班的这种频繁交流，促进了江西海盐腔的迅速发展。

明代万历年间，江西剧坛最引人注目的，是出现了伟大的戏剧家、文学家汤显祖。其文艺创作的杰出成就，是以他特殊的生活经历为基础的。汤显祖生活的时代，明王朝已经江河日下，政治腐败，贫富悬殊，阶级矛盾尖锐化。另一方面，在成熟了的封建生产方式的内部，出现了资本主义生产关系的萌芽，具有民主性的市民意识抬头，冲击着封建礼法和秩序。以李贽为代表的一股思想解放的潮流，即所谓“异端”思想兴起。汤显祖接受了李贽的思想武器，提出“至情”说，竖起了“言情”大旗。明确宣布：“人生而有情，“思欢怒愁，感于幽微，流于啸歌，形诸动摇。或一往而尽，或积日而不能自休”（《宜黄县戏神清源师庙记》）。“歌舞者，吾人之情也”（《渝水明府梦泽张侯去思碑》）。“世总为情，情生诗歌，而行于神，天下之声音、笑貌、大小生死，不出乎是。因以澹荡人意，欢乐舞蹈，悲壮哀感鬼神风雨鸟兽，摇动草木，洞裂金石”（《耳伯麻姑游诗序》）。汤显祖认为“至情”是可以超乎生死的不朽的东西，“情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也”（《牡丹亭题词》）。正是在这种比较进步的思想以及文艺观的指导下，汤显祖创作了《牡丹亭》这一千古绝唱的巨著。“《牡丹亭》一出，家传户诵，几令《西厢》减价”（明沈德符《顾曲杂言》）。“《还魂》妙处种种，奇丽动人，称古今绝唱”（清姚燮《今乐考证》）。“自《牡丹亭》传奇出，而无情者隔世可通。此一窦，义仍开之，而天下始有以无情死者矣”（潘之恒《亘史》）。《柳亭诗话》与《黎萧云语》还记载当时有少女读其剧作“忿惋而死”及杭州女伶

演“寻梦”时感情激动，卒于舞台，足见其影响之巨，感人之深。汤显祖“至情”的理论和巨著，在万历年间的戏曲界及文学界，掀起了一场 大波，产生了积极而深远的影响。汤显祖主张直抒性灵，他强调文章之妙在于“自然灵气”，在诗歌创作上则认为，“歌诗者，自然而然”(《答凌初成书》)。所以，他独钟北曲，曾收集元杂剧剧本近千余种，有些剧本就是朱权的《太和正音谱》也未见著录。在汤氏的剧作中，处处折射出一种元人的英气与元曲的神韵。臧懋循云：“汤义仍‘四记’，中间北曲浸浸乎涉其藩矣”(《元曲选》序)。王骥德云“近惟《还魂》、《二梦》之引，时有最俏而最当行者，以从元人剧中打勘出来故也”(《曲律》)。朱彝尊云：“义仍填词，妙绝一时，语虽崭新，源实出于关、马、郑、白”(《静志居诗话》卷十五)。李调元云：“句如‘雨丝风片，烟波画船’，皆酷肖元人”(《雨村曲话》卷下)。汤显祖在文学创作上与注重格律形式的吴江派走的是一条相反的道路。他明确提出：“凡文以意趣神色为主。四者到时，或有丽词俊音可用，尔时能一一顾九宫四声否？如必按字模声，即有窒滞迸拽之苦，恐不能成句矣”(《答吕姜山》)。吕天成以昆腔为“绳墨”改窜《牡丹亭》，汤显祖当然不能接受。“不佞《牡丹亭记》，大受吕玉绳改窜，云便吴歌，不佞哑然笑曰：昔有人嫌摩诘之冬景芭蕉，割蕉加梅，冬则冬矣，然非王摩诘冬景也”(《答凌初成》)。由于汤显祖不斤斤于形式主义地追求格律，他的作品受到了沈璟等吴江派人的责难，“近世作者如汤义仍……用韵庞杂，而又忽用乡音……况江西弋阳土曲，句调长短、声音高下，可以随心入腔，故总不必合调，而终不悟矣”(明凌濛初《谭曲杂劄》)。这段话保留了一个很重要的材料，即汤显祖在作曲上，决不是以昆腔为依据的，而是北曲、海盐腔和弋阳腔的混合产物，所以，不合昆腔唱法，也不足为病，因为他的班子本来就不是昆腔班，他的剧本也不给昆腔班演唱。他“特立独行”的品格，对后世有极大影响。汤显祖的戏曲和诗文创作达到了同时代文人所达不到的水平。

这一时期，江西还出现了一批传奇剧作家。他们是：临川吴拾芝，曾与汤显祖合作《紫箫记》传奇。在南京参与《紫箫记》清唱演出，“其音若丝，辽彻青云，莫不言好，观者万人”。临川谢廷琼，作传奇《纨扇记》、《诗囊记》、《离魂记》等五种。《曲品》云：“酬对悍捷，才情绮丽，词学铮铮。”乃汤显祖至友。南城郑之文，作传奇《旗亭记》、《芍药记》、《白练裙》等五种。吕天成称其作品“月露才华，风流雅俗”。汤显祖赞扬他“南北交参，才情并越”(《旗亭记题词》)。被《远山堂曲品》列为“逸品”，云：“郑君词曲，乃文人之雄。”彭泽冯之可，作传奇《姻缘记》、《护龙记》二种。《曲品》评云：“能巧灵幻之态。”鄱阳邓志谟，作传奇《玉连环》、《并头花》、《珠环记》、《凤头鞋》、《玛瑙簪》五种，合称《五局传奇》。《古典戏曲存目汇考》云：“工曲，所制《五局传奇》，体制新异。”横峰姜言，作传奇《金鱼坠》、《梨钗记》二种。此外，还有浮梁湛然，奉新徐大铨，丰城杨惟休和临川傅占衡等，也都写过传奇剧本。

此时，弋阳腔的活动仍很频繁。“戏子在嘉、隆交会时，有弋阳人入郡为戏，一时翕然崇

尚，弋阳遂有家于松（松江，今属上海市）者”（明范濂《云间据目抄》）。这是弋阳县的弋阳戏班从赣东出发，到江浙等地演出的情况。而在南京，则出现了弋阳腔与昆腔争胜的情景。周䕫邮，字贞婁，明末由江夏移居金陵，写有《秦淮竹枝词》云：“昆腔幽细气氤氲，豪饮人多面不醺；水榭近来张酒席，桥头门上戏平分。”原诗注：“弋阳子弟寓水西门，呼为门上；苏伶寓淮清桥，呼为桥头”（见清朱绪编《金陵诗征》卷三十四）。万历年间，在弋阳不仅还存在弋阳腔，而且本地群众对它的爱好与迷恋，无论其深度和广度，都是十分惊人的，前引明万历间刊刻的《大明天下春》卷七所收〔弋阳童声歌〕便有力的证明了这一点。其时，出任江西永新知县的陆粲（今苏州人），乘舟路经上饶时就曾听到船工们在唱弋阳腔，“桃花参差柳叶多，新雨滩头生绿波；一夜东风吹驿舫，榜人齐唱弋阳歌”（《上饶道中》诗）。到了明末，弋阳本地还有这样的记载：“崔德新，字贞伯，南丰人，崇祯乙亥八年贡成均，授弋阳训导。弋阳习尚淫丽，杂剧幻蛊无虚日。”（清乾隆《建昌府志》）“杂剧”一词，是否指北曲杂剧还是弋阳腔的别称，不得而知，但弋阳腔老家的戏曲活动仍然是盛行不衰却是实际情况。

江西是采茶戏的故乡，采茶戏是由采茶歌发展而成的。远在两宋时期，江西的茶叶生产就很发达，主要茶区分布在赣北、赣东和赣南等地。而采茶歌的广泛流传 ，在明末即有文字记载。明万历年间赣南石城县的熊休甫说：“擅诗词，喜歌舞组唱。……每月夕花晨，座上常满，酒半酣，则率小奚插秧采茶歌，自击竹附和。”（明《熊氏家谱》）。明末铅山县的费元禄云：“走狗斗鸡寒食后，山歌又见采山茶。”（《甲秀园集・清明节》诗）这是赣东地区演唱采茶山歌的情形。

万历末年，江西出现了昆腔的足迹。江西金溪人谢庭赞，号山子，罢官侨居扬州，他家有一部昆腔班。万历三十二年，谢氏带领戏班回到家乡，在临川周献臣的青来阁上演出，汤显祖有《口号付小葛送仙子广陵二首》诗记此事。汤显祖晚年，在其家乡临川还看过昆腔的演出：“人日期君君有人，石床清泚注宜春。今宵又踏春阳雪，解傍吴歈记烛巡”；“白头情事故乡留，残雪春灯宜夜游。处处吹箫有明月，相看何必在扬州”（《越舸以吴伶来，期之元夕，漫 成二首》诗）。

崇祯间，江西巡抚解石帆重建滕王阁时，在阁的左侧增加了一个“环清阁”，辟为文人结社吟咏之所，开始了昆腔在滕王阁的演唱活动。

随着明代戏曲活动的繁荣与发展，江西的演出场所发生了极大变化。在全省流行的弋阳、青阳等腔，主要演出活动是在广大农村，其演出场所的基本形式是庙宇台和祠堂台。江西的宗教活动历来兴盛，道宫与寺庙遍布全省，因此，迎神赛社，祈福消灾等民间祭祀形式也极活跃。随着庙宇戏台的兴建，规模宏大，活动频繁的庙会戏便蓬勃发展起来。庙宇台多演出弋阳腔目连戏和历史连台本戏。入明以后，统治者允许民间联宗立庙，这为祠堂台的迅速发展奠定了坚实基础。强姓望族纷纷大兴土木，建造祠堂，而祠内构建戏台，则是江

西祠堂建筑一个明显的特点。每姓一祠，每祠一台，其用材宏大，结构壮观，乃为江南同时代之戏台所罕见。戏台顶棚之藻井多为三个，两侧有附台，上下场门有四个，有的甚至出现六个。上饶县应家龚氏叙千祠堂台和弋阳湾里西李村祠堂台，戏台中间屏风隔板为“凹”字形，专为弋阳腔乐手座位而设，这是赣东北农村早期弋阳腔演出场所的特殊标志。又如瑞昌县大德山刘家祠堂台，台之两侧厢房高出正台台面近一米，此专为青阳腔乐手而置。由此可以想见，弋阳腔和青阳腔当年那种如火如荼的演出情景。明末，宁王后裔如匡吾王府，建立教坊的热情有增无减，专门演出海盐腔传奇戏。在整个明代，王府教坊中各种声腔争奇斗艳，为推动江西戏曲的繁盛起了一定作用。而建于唐代，作为宴乐歌舞之地的滕王阁，入明以后，便以戏曲表演场所而扬名，汤显祖的《牡丹亭》，曾以海盐腔在此上演，汤观后写下《滕王阁看王有信演牡丹亭二首》诗。

清代的戏曲活动

崇祯十七年(1644)，李自成领导的农民起义军攻占北京，明王朝灭亡，吴三桂引清兵入关，清王朝建立。清世祖顺治六年(1649)，清兵破南昌，江西归清。是时，东南一带受到清兵践踏，由明代发展起来的社会经济和资本主义因素的萌芽，遭到了严重破坏和摧残，人口屡减，江西尤著。据李立介清顺治十一年《天香阁笔记》载：“予自江右入浙，过鄱阳湖，进舟上饶，所历安仁(今余江)贵溪、弋阳、广信、玉山诸郡县，入其城，大都不过数十家。而江中行舟，竟日罕见，惟一徽人舟，行泊相依。因言曹镇将者，河南人，日率健儿入村落，击乡民以归，指为山贼，屠杀殆遍。广信一府，县无完村，村无完家，家无完人，人无完妇。”弋阳腔因此遭到一次沉重打击。在弋阳县本地“几成广陵散矣”(侯七乘《弋阳县志》序)。康熙以后，清政府采取了相应措施。“免江南积欠地丁钱粮。未完地丁银二百十二万有奇，粮十五万千石有奇，悉行蠲免。”到了乾隆年间，人口“计增十余倍”，江西的红绿茶“多售于欧、美各国”。同时，铜矿的开采业也在江西大兴(《清史稿·食货志》)。

随着经济的恢复和发展，江西的戏曲开始复苏。原来已经衰落的弋阳腔，在赣东北的广信、饶州二府，又逐渐兴盛起来，康熙三十五年(1696)左右，临川人傅涵从扬州返里，途经广信府治上饶，曾见到了弋阳腔的演出，诗云：“弋阳声调太分明，去听吴音点拍轻。羊角小车上饶过，南门路向北南横。”其诗注云：“弋阳，信州属邑多讴者。”(《向北堂集·竹枝词四首》)这时，弋阳腔在江南的其它地方也很活跃，如浙江温州的高腔，清初以后又被弋阳腔“新声”取而代之。永嘉人周衣德有诗云：“王魁南曲擅无双，榜禁森严溯渡江；一自红羊遭劫后，新声换作弋阳腔”(《太玉山馆诗钞·永嘉杂诗》)。

清代弋阳腔基本保留了明代的特色，“西江弋阳腔，海盐浙腔，犹存古风，他处绝无矣”(清刘廷玑《在园杂志》)。在继承明代弋阳腔深厚传统的同时，其舞台演出活动更趋成熟，较之昆腔表演尤显生动真切。“一唱众和”的帮腔形式更加丰富，手法多样，在环境气氛的渲染，人物内心世界的揭示，舞台效果的喜剧性以及作者对人物和事件的直接评价等方面，都已普遍运用。舞美亦如此，由于弋阳腔长期演出于农村，整个舞台则利用“一桌二椅”拼摆而成，如高山台、点将台、小高台、中高台、水岩台、婚帐台、马鞍台等。“火彩”运用也更复杂，有团火、蓬火、散火、点火、长火、明火、暗火等。剧目变化更大，演出时常把连台本戏拆开，抽出其中一本作为单独演出，剧目阵营加以调整，历史戏和传奇戏重新打乱集中，号称“饶河高腔十八本”(即蒋士铨所云:“江湖十八本”)，有《龙凤剑》、《青梅会》、《古城记》、《定天山》、《卖金貂》、《合珍珠》、《卖水记》、《白鹦哥》、《白蛇记》、《长城记》、《八义记》、《风波亭》、《三元坊》、《全十义》、《摇钱树》、《洛阳桥》、《乌盆记》、《清风亭》等，以此重整旗鼓，号召观众。

明末清初，青阳腔继续保持了兴盛的势头。此时出现了为青阳腔演出而建的瑞昌大德山刘家祠堂戏台。出土年代不详的清康熙间景德镇大号青花瓷碗，绘有四幅《红梅记》瓷画，其中两幅为《算命》、《打花鼓》两折，是地道的江西青阳腔古本情节，说明清初青阳腔曾流行景德镇一带。清代的青阳腔，盛行于赣北之湖口、都昌和彭泽一带。湖口为鄱阳湖流经长江的入口处，也是青阳腔沿水路由皖入赣的必经之路，所以，青阳腔到江西后以此作为根据地，占尽天时地利人和之便。

清初，昆腔在南昌、抚州、赣州和九江等地，呈现一片繁荣景象。不仅专业的昆腔戏班大量涌现，而且私人的昆腔家班也接踵而起。如顺治间“李太虚，南昌人，天启进士，历官少宗伯归里，构亭蓼水旁，曰沧浪亭，家有女乐一部，皆吴姬极选”。“公尝于亭上演《牡丹亭》及新翻《秣陵春》二曲，名流毕集，竞为诗歌，以志其盛”(清康熙裘君弘《西江诗话》)。明末寓居九江府的彭译人张达泉，也有一部很出名的昆腔家班。此时，长期盛行于抚州地区的海盐腔已衰落下去，被昆腔取而代之。“吴讴越吹，以地僻罕到，土伶皆农隙习之”(清康熙《临川县志》)。康熙间，陆辂出任抚州通判时，重建玉茗堂于故址，落成后，大宴群僚，“令所携吴伶合乐，演《牡丹亭》传奇，竟夕罢，自赋二诗纪事。一时江右传之，多属和者”《王士祯《居易录》)。

这个时期，曾是弋阳腔、青阳腔和海盐腔盛行的宜黄县又出现了一种“宜黄腔”，俗称“二凡”或“二犯”，清康熙十八年(1679)若耶野老徐冶公《香草吟》传奇第一出《纲目》眉批里已有“宜黄诸腔”的记载:“作者唯恐入俗伶喉吻，遂坠恶劫，故以‘请奏吴歈’四字先之。殊不知是编惜墨如金，曲皆音多字少。若急板滚唱，顷刻立尽。与宜黄诸腔大不相合。吾知免夫。”《香草吟》传奇，是专门为昆腔所撰，如果用弋阳腔演唱，由于与昆腔同属曲牌体，

固然可以，但它的旋律乃"急板滚唱"，必然会导致"顷刻立尽"；而用"宜黄诸腔"演唱，则"大不相合"。可知，此时宜黄腔的音乐结构，与昆、弋之曲牌体完全不同，走的是另一种路子。宜黄腔的原始曲调，本源于明末的西秦腔，其曲调包括以唢呐伴秦腔的二犯和笛子伴奏的吹腔。在明万历年间《钵中莲》传奇抄本第十四出"补缸"中，有段曲调即标名为"西秦腔二犯"，唱词为整齐的七字句，与长短句的曲牌体完全不同。这种西秦腔在南方流传很广，因而产生许多不同的乱弹剧种。所以，西秦腔进入宜黄县后，终于产生了一种与曲牌体截然不同的戏曲声腔。

清初，采茶歌的发展极为迅速，遍及山野村舍，靡然风行。"江西妇女春日采茶，编歌联臂唱和，诸郡间有异同。"采茶歌最初只唱小调，每曲仅有四句唱词："春日采茶春日长，白白茶花满路旁。大姊回家报二姊，头茶不比晚茶香。""秋来采茶渐渐凉，家家裁剪做衣裳。别家做起郎装著，我家做起入空箱。"（清曾焕《江西诗征》）后来由小曲发展为一种联唱的形式，名曰"十二月采茶歌"，从一月直唱到十二月，每月一首。而"十二月采茶歌"与民间舞蹈相结合，走进元宵节的灯彩行列中，即变成"采茶灯"的演出，由姣童扮成采茶女，每队八人或十二人，另有少长者二人为队首，手持花篮，边唱边舞，歌词基本上还是采茶歌联唱的内容。这种采茶灯，在赣东地区又分两种：一是汉族的采茶灯唱江西调，一是铅山县畲族的采茶灯（俗名"八姐妹采茶"）唱福建调。

赣南安远县九龙山区，盛产名茶，因有九株特别好的茶树而得名。从安远到信丰、赣县等地，采茶灯更为流行。其演出形式只有两个茶女和一个小丑，表演内容是由采茶灯衍变而来的《姐妹摘茶》，同样由三个人表演的还有《板凳龙》和《姑嫂花鼓》等。这种由三人表演的采茶灯，进而变成一种民间小戏，即采茶戏，又名"三脚班"。清人黄启衔云："采茶戏，亦名三脚班，相传来自粤东，二旦一小花面。"（《近事录真·小媳妇假装男子》）采茶戏原始形式的"二旦一丑"是脱胎于采茶灯，所谓"相传来自粤东"，据吴震方《岭南杂记》云，粤东潮州的采茶灯，原来是十二人或八人组成，另有少长者二人为队首。这种形式传到江西，即由原来十二个采茶女分出二人（旦脚），名为大姐与二姐，再留一个队首为丑脚，正好组成一种"三脚班"，谢肇祯《南安吟》云："采茶歌，呕哑嘈杂减平和。土音流传自东粤，村童装扮作妖娥。周历乡闾导淫液，回眸一盼笑差讹。纨绔子弟争打彩，持杯谑浪肆摩裟"（清《信丰县志》）。说明采茶戏是在江西赣南经由粤东传入采茶灯的基础上发展起来的。

采茶戏第二策源地，是江西广信府（今上饶）的铅山县，位于铅山、崇安两县交界的武夷山，宋代以后就是著名的茶区，武夷山的采茶歌，早已远近出名。"手摘都篮漫自夸，曾蒙八饼赐天家；酒狂去后诗名在，留与山人唱采茶"（清初查慎行《敬业堂集·武夷采茶词》）。铅山县曾是闽浙赣等省茶叶的集散地。铅山县的河口镇，随着茶行增多，经济繁荣，被列为江西四大名镇之一，号称"八省码头"。通过福建移民和商业往来的关系，赣南采茶戏便从

闽西经闽北而传到铅山河口镇，使当地的灯彩活动得以丰富。"初六、七日后，城乡各处为庆祝元宵，有龙灯、马灯、双龙灯。……河口镇更有采茶灯，以秀丽童男女扮成戏出，饰以艳服，唱采茶歌，足以娱耳悦目"(清同治《铅山县志》)。从赣南传来的茶灯戏，一方面继续增加一些新节目，使其演出得到丰富，另一方面还将赣南带来的节目，改用当地的民歌小调来演唱，则变成了赣东的"茶灯戏"。这种具有赣东风格的茶灯戏又向赣中和赣北地区流传，由铅山向西发展，经过弋阳、贵溪，流行于东乡县。"元宵……好事者或扮龙灯、马灯、桥灯诸名目，杂以秧歌、采茶，遍行近村"(清《东乡县志》)。后由东乡分路向进贤、南昌、高安、临川、崇仁等县发展，又与当地其它灯彩汇合，变化多端。如东乡名为"连厢花鼓采茶灯"，临川名为"连厢花鼓竹马灯"。到了高安县的茶灯戏特别精彩，它以演《板凳龙》为特色，却不演《姐妹摘茶》；而东乡、进贤的茶灯戏，则以演《姐妹摘茶》为特色，又不演《板凳龙》。这就在继承赣东茶灯戏的基础上形成两路不同的灯彩，花样翻新，各有千秋。而其它小戏的演出，最初大都是赣东的茶灯戏。

南昌北面的吴城镇，是赣江通入鄱阳湖的水路要冲，明代赣南的木材，多由吴城镇出口，运往南京，而武宁、修水的茶叶，也多经吴城镇茶行的加工，运销各地。随着经济的发展与繁荣，吴城镇被列为江西四大名镇之一。其茶行为了接待茶客。经常请些民间艺人清唱茶灯戏，谓之"板凳曲"(坐在板凳上清唱)，这里早年也是茶灯活跃的地方。吴城镇距南昌、进贤等地较近，很自然受到赣东茶灯戏的影响。同时，由赣南放木排到吴城的排工，也带来不少赣南采茶戏的节目，传给当地。由吴城镇向北发展而传至九江、瑞昌、湖口和武宁等县，把茶灯戏演唱活动，推进到长江南岸。清初陈奉兹《浔阳乐》诗云："灯火照龙河，鱼龙杂绮罗；偏怜女儿港，一路采茶歌。"(见《敦拙堂诗集》)李天英亦有诗云："锣鼓喧阗鹤焰腾，凤凰山上月初升。采茶歌罢东风起，吹出鳌山太子灯。"(见清嘉庆二十四年(1819)《彭泽县志》艺文三《龙城竹枝词》)这两首诗描述的，正是赣东地区茶灯戏演出的情景。

湖北的黄梅采茶对江西采茶剧种的形成与发展也有很大影响。位于长江以北的湖北黄梅县，由于地理环境与自然灾害等原因，经常有大批的逃荒艺人来到江西谋生，在鄱阳湖以东地区，每至秋冬农闲，有黄梅艺人以"连响"、"道情"、"旱龙船"等形式演唱采茶调。在九江以西的地区，黄梅采茶流传较早，影响较深，这种经过发展和提高的黄梅采茶与赣北的茶灯戏相结合，九江、武宁和景德镇的采茶戏，便各自成为一个独立的剧种。清代乐平人何元炳的《采茶曲》云："拣得新茶绮绿窗，下河调子赛无双。如何不唱江南曲，都作黄梅县里腔"(《焦桐别墅诗抄》)。可见赣北采茶戏，与黄梅采茶的关系极为密切。而黄梅采茶传至赣东地区，与铅山、弋阳的茶灯戏相结合，即变成赣东采茶戏，再从赣东传至赣中地区又变成了抚州、吉安和宁都采茶戏。其中，吉安和宁都二路，除了赣东采茶剧目和曲调，它们还融合了赣南采茶戏，更具有不同的特点。在吉安形成的花鼓灯，对于赣中地区的采茶

灯，也有很大影响，如万载花灯戏以及新余、清江、丰城的花鼓班，就是这种花鼓灯的不同流派。这种花鼓灯的演出，产生了一种由一个人演唱的“单台戏”，在赣中采茶的其他剧种中也很盛行。此外，在瑞州和袁州府形成的瑞河采茶与袁河采茶，即属于赣中的路子，在音乐曲调方面也受到吉安采茶的影响。

南昌采茶流行于南昌府各县。其原始的茶灯戏包括赣南和赣东的采茶戏。它的形成和发展，受靖安县“湖调”的影响很大。所谓“湖调”即湖广调，其曲调较湖北的黄梅采茶略有一些变化，故南昌采茶又自成一路。

清中叶，由于弋阳腔保持和发扬了“只沿土俗”（李调元《剧话》）的传统，从当地民间艺术中吸收了营养，在语言、风格上都各有明显的地方特色，为人民群众所喜闻乐见，后来演变为高腔时，仍然盛演目连戏，在中元节“盂兰盆会”上作为例行演出，“中元焚纸钱赈鬼，无赖僧倡为盂兰大会，演目连戏网利，男女杂观，大为地方害，经厉禁，风少息”（清乾隆《南昌县志》“风俗篇”）。乾隆七年七月江西巡抚陈宏谋《禁止赛会敛钱示》云：“江西陋习，每届中元令节，有等游手妖民，借超度鬼类为名，在省城内外店铺，逐户敛索钱文，聚众砌塔……夜则燃灯，鼓吹喧天，昼夜搬演目连戏文……”（《培远堂偶存稿文檄》卷十四）乾隆十六年，蒋士铨在南昌编撰的《西江祝嘏》中，有两处提到了弋阳腔的活动。一是傀儡班能唱“昆腔、汉腔、弋阳、乱弹”和“江湖十八本，本本皆全”（《西江祝嘏》之四《升平瑞》）。二是蒙馆先生唱弋阳腔，“你们那里晓得，我当初请了一个蒙馆先生编成一套弋阳腔，如今唱来你们听，便知端的”（《西江祝嘏》之二《忉利天》）。乾隆年间再度进入江南扬州的弋阳腔，其戏班也是来自弋阳县。“郡城演唱皆重昆腔……后句容有以梆子腔来者，安庆有以二簧调来者，弋阳有以高腔来者……始行之城外四乡”（李斗《扬州画舫录》）。弋阳腔始有用“高腔”之名称呼者。江西巡抚郝硕复奏查办戏曲一折云：“其高腔又名弋阳腔。臣检查弋阳县旧志，有弋阳腔之名，随据禀称：弋阳腔之名，不知始于何时，无凭稽查。现今所唱，即系高腔。”当时，江西各地的迎神赛会，以及建醮还愿的祭祀活动，规模甚大，其中，有种名为“万人缘”的大醮，演出场面十分壮观。“赛会，县城隍庙新正演戏十日，至四月十八日神辰，先期月余，梨园纷集，士民酬愿无虚日。……其或修建功竣。必募赁戏，醮名‘万人缘’，此则不拘月数也。”永丰人郭仪霄《万人缘》诗云：“锣鼓钟钹闹声喧，无常花面奔走颠。神炮裂耳火烛天，老佛清静闹可怜。”其诗注云：“乡村作水陆醮，放火花，演大剧，谓之‘万人缘’。”（清嘉庆《万载县志》“风俗篇”）这种“万人缘”大会的演出，多由高腔目连戏为之。

雍正、乾隆间，昆腔的发展进入全盛期，此时，出现了两位引人注目的戏剧家。唐英，字俊公，沈阳人。雍正年间曾任驻景德镇瓷厂督陶官，乾隆初年调九江关监督，仍掌窑务。唐英以“陶人”自居，热爱制陶行业，他所主持的官窑的产品极为精致，当时号称“唐窑”。能诗工书，善画山水与人物，尤喜戏曲，著有杂剧、传奇《笳骚》、《傭中人》、《芦花絮》、《梁上眼》、

《三元报》、《十字坡》、《英雄报》、《虞兮梦》、《面缸笑》、《梅龙镇》、《女弹词》等十七种，合称《古柏堂传奇》。所著《陶人心语》一书，保存了不少戏曲史料。唐英的创作多反映社会上的现实问题，尤其值得称道的是，在他的传奇作品中，如《梁上眼》，就是直接从赣北采茶戏《蔡鸣凤辞店》移植而来，可见，他和江西地方戏曲关系甚为密切。他有一部家班，于乾隆初兼监九江关榷务时，经常在榷署和陶署里用这个家班演戏。即使乘官船往来于九江、景德镇等地也要演唱。唐英有《小阳日昌江泛舟即事》诗中云："雪儿低唱《牡丹亭》。"原注："适家童歌玉茗堂寻梦曲。"家童雪儿，即是演唐英剧作《笳骚》的主角的扮演者阿雪，他是唐英家班的当家旦。唐英在九江有时还叫当地的民间戏班进榷署演戏。乾隆十二年，唐英《中秋后一日观土梨园演杂剧，冲口成句，聊以解嘲》诗云："高天爽籁通人籁，巴唱吴歈尽可听。"当时戏班到官衙演出，不仅是演昆腔，而且还是"昆、乱"的合唱，这是昆腔在江西出现的另一种变化。铅山蒋士铨，字心余。乾隆十九年进士，以诗、散文著称于世，与袁枚、越翼并称三大家。尤善制曲，作剧 三十余种，现存杂剧《一片石》、《康衢乐》、《忉利天》、《长生箓》、《升平瑞》、《空谷香》六种，传奇《桂林霜》、《四弦秋》、《雪中人》、《香祖楼》、《临川梦》、《第二碑》六种，承应戏《采樵图》、《冬青树》、《采石图》、《庐山会》四种。其中《临川梦》等九种合集，因蒋氏在南昌的别墅号"藏园"，故称《藏园九种曲》，作品皆盛传于世。其创作不落才子佳人的俗套，内容大多歌颂热爱国家民族的英雄志士，或描写社会习俗等事，以《冬青树》和《桂林霜》最有特色。其中值得一提的是杂剧《一片石》和传奇《临川梦》二剧。前者写明代宁王朱宸濠妃娄氏的故事，后者是根据汤显祖的生涯和以心醉《牡丹亭》而死之娄江俞二娘事而写成的。具有较浓烈的江西地方特色。

由江西人撰写的《观剧日记》，对乾隆三十八年至五十九年这二十年昆腔在江西的活动，作了详细记述。其中昆班有宜黄集秀部、宜黄叙伦部、江西江义部和赣州华玉部等。其演出剧目有《浣纱记》、《琵琶记》、《荆钗记》、《牡丹亭》、《鸣凤记》、《一捧雪》、《渔家乐》、《风筝误》、《狮吼记》、《铁冠图》、《双珠记》、《玉钗记》、《虎囊弹》、《清忠谱》、《千金记》、《双官诰》、《寻亲记》、《孽海记》、《玉簪记》、《雁翎甲》等剧的选出，大都是流行于各地舞台的传奇名剧。宜黄叙伦部的演员有：正旦王茂材（艺名"髦官"）、贴旦雷茂能（艺名"能官"）和净脚"花官"；宜黄集秀部的演员有：掌班姓余，名字不详，丑脚"细红"、老生"大红"、净脚"尤官"、老旦"双儿"等。他们具有高超的演技，功底扎实，擅于刻画人物，尤其可贵的是，塑造人物从生活出发，使所扮演的人物，个个惟妙惟肖，活灵活现，而且"擅戏极多"。叙伦部王茂材擅演《学堂》、《游园》、《惊梦》、《圆驾》、《寻梦》等。每演《离魂》，"下场时看其衫袖泪湿如洗，可谓无双"。演出《诧美》，则"扮柳夫人绝妙"。雷茂能戏路极宽，他擅演《琴挑》、《思凡》、《藏舟》、《刺汤》、《刺虎》、《虞探》、《规奴》、《歌舞》等。演出《踏月窥醉》，"只末句'半世相思一念可'神气谁能似得？"集秀部尤官的表演则别具一格，与众不同，其"绝活"的运用

都能坚持为人物服务。在《男舟》中扮演邓尚书，“确模致仕大老”；演出《议河套》，“想当日马伶亦不过如是也”；演出《刘唐》，“抖口袋银子，止落一锭下地，一人而已”；而演出《刺梁》，“集秀尤官及叙伦小净俱能一拍窜出桌外，然后扑跌，叙伦、三多则飞霞自佳。”可见其表演之炉火纯青和昆腔演出的火红景象。在赣州活动的华玉部，艺术水平虽说稍逊宜黄的叙伦与集秀，但演出剧目颇具特色，如昆腔之外还能演《借靴》、《观榜》等高腔戏，高、昆两腔的交流此时已经趋于频繁。同时，曾是弋阳腔发祥地的广信府，也有昆腔活动的足迹。上饶县应家乡安坑村“玳公祠”内大厅两侧的两块巨型青石《浣纱记》石雕，刻于乾隆九年，左侧为《前浣纱》，右侧为《后浣纱》，以明代剧作家梁辰鱼所作《浣纱记》为兰本而创作，具有完整的戏曲故事情节，石雕分四十四组，上有人物二百四十个，其画面壮观，场面宏伟，较生动地反映了昆腔于清代中叶在这一地区的演出风貌。而在南昌则出现了“祥春”、“宝和”、“启秀”、“贵升”等昆腔四大班(见奉新帅方尉《偲闻轩诗草》卷二)。

唐英、蒋士铨之外，传奇、杂剧剧作家还有：“江右新丰”黄周星，所存杂剧、传奇《惜花报》、《人天乐》各一种。南城李雯，“工诗，擅剧曲。悲歌酸楚，资于惩劝”(见徐仲光《破梦鹃》序)。作杂剧《破梦鹃》一种。临川吴庞，作传奇《红莲案》、《合欢图》、《没名花》、《锦蒲团》等四种。《笠阁批评旧戏目》评《锦蒲团》为上上品。车江英，作杂剧《兰关雪》、《柳州烟》、《醉翁亭》、《游赤壁》四种，合称《四名家填词摘出》。新建裘曰修，作传奇《砭痴石》一种，程北涯，名号、里居不详，南昌通判。作传奇《再生缘》、《后西楼》二种。宜黄邹山，作传奇《双星图》一种。南昌万承纪，作传奇《护花铃》一种。宜黄徐春，昆腔鼓师，“禀性慧绝，调丝按拍，专于此业，所读昆词，必详其字义。精习韵学，尤好吟咏，遂撰词”(见清李元复《常识丝录》)，作传奇《末了缘》一种。修水熊超，作杂剧《齐人记》一种。南昌徐绣山，作《鸳鸯剑》一种。南昌罗小隐，作传奇《祷河冰》一种。奉新宋鸣珂，作传奇《秣陵春》、《罗浮梦》二种。九江范元亨，作传奇《空山梦》一种。新建蔡荣莲，作杂剧《支机石》一种。南丰汤世潆“诗古文词，所在多有”(见庄一拂《古典戏曲存目汇考》)作传奇《东厢记》一种。

清中叶，花部乱弹勃兴，江西戏曲活动达到鼎盛。老的声腔仍然活跃，新的声腔不断涌现，而外来声腔则纷纷入赣，一时间江西剧坛空前繁荣，出现了诸腔竞奏的盛况。乾隆四十九年，李调元云：“胡琴腔起于江右，今世盛传其音，专以胡琴为节奏。”(《雨村剧话》)“江右”即指江西。至嘉庆年间，礼亲王昭梿在谈及清廷累次禁戏而花部诸腔仍流行不止时，又提到宜黄腔，“近日有秦腔、宜黄腔、乱弹诸曲名，其词淫亵猥鄙，皆街谈巷议之语，易入市人之耳，又其音靡靡可听，有时可以节忧，故趋附日众”(《啸亭杂录》)。戚震瀛也有诗云：“宛转珠喉服靓装，弋腔秦调杂宜黄。”(《京华百六竹枝词》)这是乾嘉间宜黄腔在京都与弋阳腔、秦腔并胜的情况，宜黄腔剧目很丰富，据清光绪七年(1881)老祥福班遗存下来的一份宜黄戏剧目单，有整本戏十五种，单折戏一百八十二种，大都以历史故事为主，其中，从

西秦腔继承下来的有《五雷阵》、《打金冠》、《清官册》(即《两狼山》下本)、《三官堂》、《探五阴》、《肉龙头》、《闹沙河》、《药茶记》等二十种。来自秦腔的剧目有《双龙会》、《上天台》、《定中原》、《锦罗帐》、《节义贤》以及宜黄班自己创编的《满门贤》、《天缘记》等二十二种。

乾隆四十六年,江西巡抚郝硕奏折云:"查江西昆腔甚少,民间演唱有高腔、梆子腔乱弹等项目。……惟九江、广信、饶州、赣州、南安等府,界连江广闽浙,如前项石牌腔、秦腔、楚腔,时来时去"(见《史料旬刊》第二十二期)。这个材料包括本地声腔和外来声腔两个部分。在民间活动的本地声腔中,有高腔和梆子腔乱弹,当时,只有秦腔才俗呼"梆子腔",但秦腔在《郝硕奏折》中,标名是"时来时去"的外来声腔,和"梆子腔乱弹"有着明显区别。无独有偶,这个称呼曾在唐英所著《天缘债》剧本中出现:"那《肉龙头》全本上,赵匡胤闹街盘殿里头,那高二相公的嫂嫂张氏在市金殿上,不知叫了赵匡胤多少句丈夫。这不是一个;那《闹沙河》的全本上……这都是乱弹梆子腔的大戏。"(唐英《古柏堂传奇》)值得注意的是,《肉龙头》和《闹沙河》这两本大戏恰恰是宜黄腔的传统剧目,尤其是《闹沙河》一剧,现在只有宜黄戏,东河戏、湖南祁剧和浙江温州乱弹将它保留了下来,因此,《郝硕奏折》中提到的"梆子腔乱弹",很有可能就是本地的宜黄腔。在外来声腔中则有安徽的石牌腔、陕西的秦腔和湖北的楚腔,这些剧种的戏班在赣北的九江,赣东北的广信、饶州,赣南的赣州、南安等府县"时来时去"。同时,由于宜黄腔的兴起,促使江西戏曲的发展迅猛异常,产生了一大批以河流和地域为名称的乱弹剧种,遍及全省,最终导致江西戏曲以乱弹腔占据首要地位。计有:广信府的信河戏;饶州府的饶河戏;抚州府的抚河戏和盱河戏;赣州府的东河戏;吉安府的吉安戏;九江府修水县的宁河戏和德安、星子县的西河戏,此外,还有形成于高安的瑞河大班、丰城的丰城大班和宜春的袁河大班等。其班社林立,如雨后春笋。据不完全统计,当时江西各地的乱弹班有一百八十多个(不包括业余班社在内)。其中,影响较大,属于名班者有:信河戏的"玉邑紫云班"、"庆云班"和"长春舞台";饶河戏的"马老洪义班"、"赛同乐班"、"大同乐班"和"明经同东班",号称"乐平四大名班";东河戏的"玉合班";宁河戏的"宁州十八班";西河戏的"星邑义和班";瑞河戏的"集福堂"、"鸿福堂";抚河戏的"老祥义班";吉安戏的"临庆堂"、"福兴堂"等等。江西这些众多的新兴的乱弹腔有以下三个共同特点:一、曲调唱二凡和西皮(相当于京剧的皮簧戏),尤以二凡最为发达,如嘉庆年间,宁河戏的宁州大班到南昌演出,就有"宁州班子太公箱,宜黄调子乱弹腔"之说,这不仅明显保留了宜黄腔的传统称呼和其直接的传承关系,而且他们都以"二凡"为其主要声腔。二、剧目多出自宜黄腔,又以宜黄腔早期剧目为著,如《清官册》、《三官堂》、《肉龙头》、《反八卦》、《打龙棚》、《下河东》、《奇双会》、《双救驾》、《双贵图》、《双钉案》、《打金冠》、《打登州》、《英雄会》、《双龙会》、《黄金塔》、《金光阵》、《芦花河》、《飞龙带》、《下南唐》、《满门贤》、《天缘配》、《瑞罗帐》、《对金钱》、《百花台》、《白玉炉》等大戏剧目五十余本左右,作为他们

当家戏经常演出。三、因其以板腔体的板式变化其腔，声调较之昆腔通俗流畅，又比高腔悦耳动听，各腔之间在表现情绪方面又有着明显不同的地方色彩，深受广大群众的欢迎与喜爱，遂使曲牌体的高腔与昆腔失势，后来只有依附于乱弹腔之中，于是便出现了以乱弹腔为主的高、昆、乱“三合班”，有的则直呼“三腔班”。有的在三腔之外，还拥有更多的声腔，如海盐腔、青阳腔等。吉安戏班就引进了徽调、汉调和湘剧等多种声腔，这就出现了外来声腔纷纷涌入，本地声腔与之竞奏的开放态势。同时，又出现了所谓“高昆乱不挡”，即一个艺人兼习几种声腔的情况。三腔合流的格局，使其在剧目上更为丰富，例如抚河戏，不仅拥有高腔大戏和一批昆腔戏，而且把原来唱青阳腔的传奇戏改编为宜黄戏。又如东河戏，清咸丰年间，广西桂剧艺人丁仔者，回到家乡赣州，把桂剧《双界牌》、《仁圣会》等十余本西皮戏传授给东河戏艺人等等，类似情况，不胜枚举。

江西采茶种类甚多，内容丰富，形式活泼，载歌载舞，是一种富有生活气息的地方剧种，但在其发展过程中，却屡遭封建统治阶级与宗教的歧视与催残。在庙宇戏台中，多有三角班不得入内演出的戒规；地方禁演则屡见不鲜，如赣县小垒圩两座禁搬演采茶碑，一座立于乾隆四十七年，一座立于乾隆五十二年，其中就有“禁搬唱采茶扰乱地方”、“禁村坊圩市居民铺户毋许容留生歹人窝囮私宰赌博以及包唱采茶遗害村庄”的禁令。虽被禁演，因这种植根于民间极富浓郁乡土特色的采茶戏，深受群众喜爱，所以仍然发展迅猛，此起彼伏，风行全省各地，足见这一戏曲剧种强盛的生命力。采茶戏艺人具有一人兼数艺，造就“满堂跑”的遗风，正生、武小生、青衣、花旦与丑脚等，行当全面精通，并熟悉场面，善拉会打，又多能自制服装、鞋帽、盔头和道具，一专多能是当时民间班社中艺人们的共同特点。

江西的演出场所，随着戏曲的蓬勃发展，进入了它的全盛期。明代大力兴建的庙宇台和祠堂台，在入清之后其发展更为迅速，形式更为多样，结构更为丰富。一般来说，明代那种气势恢宏的戏台已不复多见，这可能与弋阳腔的逐渐衰落，不演历史连台本戏有关。但建筑结构却趋于精巧，画栋雕梁，遍涂彩绘，是清代舞台一大特色。清中叶，随着乱弹诸腔的勃兴，演出场所如雨后春笋，目前尚存的具有保留价值的就有一百余座。会馆戏台遍布江西’四大名镇”和省会南昌，本地的和外来的声腔剧种纷纷在此争奇斗艳，万年台与草台是农村中万姓群众观剧之场所，动辄数以千计的观众，场面极为壮观。几百年来，万年台的兴建从未间断。

道光四年(1824)在饶州府治的波阳县，还有昆腔与弋阳腔同台演出的记载：“东关外沿河一带，多商贾集会公所，时唤昆、弋两部演剧祭神”(清道光《波阳县志》。宜黄腔也继续发展，仅宜黄县境内就有春台、文顺、六顺、合顺、森顺、福庆、祥福等十九个班社，并流遍抚州、建昌、饶州、广信、赣州、南昌诸府，甚至在京、广、川、浙、闽也都有它的足迹。

从道光至光绪年间，青阳腔一直兴旺不衰，如今在景德镇盘溪村的舒公祠、蛟潭吴家

的吴氏祠、波阳县枧田的黎家祠等处可以看到湖口秀兰诸班当年演出的多处题壁。咸丰四年建造的瑞昌大屋冯家祠堂台，也是一座专门为青阳腔演出的戏台，至今还保留了瑞昌“兴盛班”和“天秀班”两个青阳腔班社开台破基演出时的字样。江西青阳腔班社多以“秀兰”为名，其中有：道光年间的湖口傅垄乡夏家坂的“秀兰班”；同治初年的湖口文桥乡饶塘刘义丝村的“老秀兰班”；同治末年的都昌“秀兰班”；光绪年间的湖口张青乡吴上坂的“福秀兰班”和流泗乡序八坊里廖家的“中秀兰班”等。剧目极为丰富，留存的都是清同治和光绪年间的手抄本，绝大部分是宋元南戏，明代传奇和弋阳腔连台大戏。大、小剧目有八十余个，其中如《瓦盆记》、《百花记》、《三跳涧》、《香球记》、《双杯记》、《五桂记》等，都是目前罕见的剧目。其活动地区不仅在赣北一带，而且多次到安徽的东至、望江、太湖、宿松、怀宁，以及青阳腔的老家贵池、青阳等地。民间业余活动也十分盛行，几乎每家每户都有青阳腔抄本，一者通过传抄学习文化，二来方便农隙演唱，可见普及之深广。即使花部乱弹勃兴之后，戏曲结构发生巨大变化，江西青阳腔却偏于一隅，从剧目到声腔，从表演到装扮，仍然较完整地保存了明代青阳腔的面貌。

这一时期，外来剧种继清中叶入赣之后又一次纷纷进入江西。徽班“翠林班”早在嘉庆间，就在景德镇浮梁县盘溪村留下了足迹，后来，一直在江西活动频繁；湖南湘剧于道光二十六年(1846)进入萍乡一带；湖北汉班于咸丰六年(1856)传入吉安泰和县；咸丰间，有四个湘剧戏班随湘军进入南昌；湖南花鼓班于同治年间流入赣西，对赣西及赣中采茶具有较大影响；光绪二十年(1894)，江西第一次出现京剧，由上海京剧演员王鸿寿来南昌为江西巡抚德晓峰做寿，唱堂会戏。光绪二十七年京剧“九如班”曾活跃在高安及赣西一带。光绪三十二年由湖南浏阳人在萍乡开始创办湘剧“凤鸣科班”；湖南祁剧“仁和班”在光绪间应赣州总兵何明亮的邀请，来到赣州；河北梆子著名演员田际云，在上海由其弟子组成的“小玉成班”于此时来到南昌。京剧也陆续由上海来到南昌，清宣统三年(1911)，在南昌市城隍庙改建的第一个戏院“开智舞台”演出，京剧演员有马昆山、筱杨猴、马春樵、九旦仙和谢福堂，另外还有河北梆子演员李志祥、李吉才等参加演出，此后，徽戏也加入这一行列，呈京、梆、徽同台演出之格局。这些外来剧种遍及江西全省，极为活跃，大大丰富了江西戏曲的演出活动，并且在艺术上的相互交流中，使江西戏曲受益颇深。

清末，虽然又有人创办昆班和组织昆腔清唱团体，如乐平县的“万春班”和“长春舞台”，以及南丰县的“五柳居丝弦会”，但也挽救不了昆腔的衰落之势。

江西的戏曲艺人向有反封建反压迫的斗争传统。清末，以乐平饶河戏的艺人夏廷宜(绰号“混天麻子”，唱二花脸)为首的乐平人民“抗捐反教”起义，即是其中一例。他们树起了“官逼民反”、“扫清灭洋”的大旗，组织起义军，建立根据地。与清王朝统治者展开了英勇顽强的斗争，时间长达三年之久，朝野上下大为震动。最后，起义军在官府与英法武装的联

合镇压下虽遭失败，但是饶河戏艺人这种可歌可泣的斗争事迹，却永远在鄱阳湖畔的大地上广为流布，受到江西人民的怀念和敬佩。

清末民初，战乱频繁，社会动荡，经济凋蔽，农村萧条，祠堂祭祀停止，庙宇香火冷清，祠堂与庙宇戏台因无人管理和多年失修，倒闭坍塌者不少。加之经常出现官府抢箱、封箱与烧箱，艺人生活十分悲惨，江西各个声腔剧种都呈衰败之势，弋阳腔与昆腔本来就已衰落，此时，更加速了它们的衰亡。

中华民国时期的戏曲活动

辛亥革命，武昌起义，江西首先响应。1911 年 10 月，驻江西九江的起义军收复湖口和马当要塞，成立九江军政分府。不久，南昌发动新军起义，建立江西军政府。随着清朝灭亡和民国建立，人民情绪高涨，戏曲改良的呼声使江西一些濒临绝境的剧种又绝处逢生。在赣东北活动的信河戏民国初年即组建了“杨鸿舞台”，接着又有“小乐云班”、“徐老舞台”及“金玉舞台”成立。贵溪更盛，民国初年，同时出现了“太平春班”、“大金玉班”、“江东林班”等。饶河戏于民国三年(1914)，先后组建了“荣春同乐班”、“老义洪班”、“天济同乐班”、“东海同乐班”和“筱京舞台”等。赣中的吉安戏，在民国初期，其艺术创造正处于顶峰时期，受“吉郡临庆堂”的影响，又出现了“福兴堂”、“福庆堂”、“大顺班”、“寿子班”、“德福班”等五个班社。九江青阳腔一直在赣北繁衍生息，由于处于半封闭状态，仍保留了古老声腔的原始风貌，民国初年在彭泽县黄岭乡创建“七甲嘴高腔戏班”，嗣后，又在湖口县大垄乡组建“新秀兰班”，它始终保持着这种不断的延续性，直到中华人民共和国成立，于 1955 年被发现。这些复兴后的地方剧种有以下特点：一、创办科班。如东河戏、祁剧的“兴国儿戏园”、“于都娃娃班”；信河戏的“小麒麟班”、“小乐云班”、“小荣春班”和“小鹤林班”；九江青阳腔的“都昌菜籽班”等等，这些科班都是民国初年创办的，为培养后继力量奠定了基础。二、出现第一批女演员。如饶河戏的石祁香、陈火莲等，信河戏的“杨鸿舞台”，其前身即由十名女孩组成，称之为“四美小女班”，后来脱颖而出、红极一时的杨桂仙即其中之一。女演员的出现，使舞台面貌为之一新。三、进入城市。这些被称之为“草台班”的地方剧种，长期辗转于乡村田头，民国后由于城市剧场纷纷建立，为戏班进军城市提供了条件。民国初年，景德镇、九江、吉安、赣州等城市的剧场，几乎是地方戏占统治地位。四、改革舞台艺术。“文武兼备”是这一时期演员们的习尚，如信河戏的严有源、饶河戏的郑瑞笙、吉安戏的戚炳林等，演出剧目既有《合珍珠》、《彩楼配》、《贩马记》等全文戏，又有《碧莲洞》、《铁笼山》、《林冲夜奔》等全武戏。饶河戏旦脚方水仔，其精湛技艺曾风靡当时舞台，景德镇瓷工就盛传

“看了水仔的戏，丢了饭碗也不悔”的俗语。舞台美术也不断创新，清末民初，东河戏就有运用机关布景与灯彩特技演出《白蛇传》的记载，信河戏“小麒麟班”则是民国以后进入城市最先采用灯光布景的班社，极受群众欢迎。民初，徽戏班社在江西进入全盛时期，有“万春”、“程春和”、“柯长春”、“二阳春”、“新万春”、“凤春和”等三十几个班社，常来常往，主要活动于浙西和赣东北地区，并对徽戏在江西婺源的扎根影响极大。其中，一部分班社闯入江西省会南昌，城内外二十八个会馆戏台，几乎都留下了徽戏的足迹。常演剧目有《七擒》、《八阵》、《八达岭》、《闹江州》、《铁笼山》等等。徽戏为京剧在江西的迅猛发展铺平了道路。民国七年，安徽唐少宁之父率领南京“老见喜”徽班，来到南昌，并至抚州、建昌、宜黄等地演出，其演出阵营整齐、尤以擅演河北梆子戏而著名。当年在抚州地区流行的抚河戏、建昌大班和宜黄戏，从该班学了不少梆子戏的唱腔和剧目，如《阴阳河》、《梵王宫》、《拾玉镯》、《三疑计》等。民国八年，江西建昌大班和浙江开化、温州班的艺人把河北梆子先后传给了信河戏，剧目有《汴梁图》、《红梅阁》、《海潮珠》、《翠屏山》、《蝴蝶杯》等，此外，信河戏“小麒麟班”和“天乐班”演员也向江西驻防的河北军队学了《大登殿》、《杀狗劝妻》等剧目，河北梆子戏对江西地方戏影响不小。民初，南昌地区出现了京剧科班，如“老见喜”、“小见喜”、“老福兴”和“小福兴”等，科班以学京剧为主，兼习河北梆子与徽戏，这是江西早期京剧科班特色之一。科班较有名气的演员有：何令富、王福龙、梁柏林、唐双玉、萧玉卿、钱洪吉、王小飞、刘少逢、杨洪奎、吴金奎等，净行王福龙，就有“江西金少山”之称。此时，京剧演员纷纷涌入南昌等地，戏班班底多为梨园世家子弟，大多由班主的妻儿老小及亲朋戚友组成，其他好演员则以每年的六月十六日和十二月十六日为聘辞之日，半年一期。这种流动性使每个戏班都不断有新演员和新剧目上演，极受当时市民欢迎。如“苏家班”，由上海来的苏维坤掌班，其班底即由女儿、儿子和女婿及张燕亭等人组成，后邀请名角白玉昆、刘奎英、孟鸿茂，多演出《西游记》、《怪侠欧阳德》等连台本戏，加上大量的机关布景，风靡一时。又如“厉家班”，班底即由厉慧良、厉慧敏、厉慧兰、厉慧斌兄妹组成，年龄皆十七八岁，以演出《群英会》最为著名。这一时期来南昌演出的演员还有：李桂春（绰号“小达子”、李少春之父，梆子演员）、盖叫天、林树森、李万春、张翼鹏（盖叫天之子）、小花楼、真麟童、王虎臣、郭玉坤、郭玉蓉、高百岁、陈鹤峰、白家麟（高庆奎之徒）、小杨月楼、黄桂秋、徐碧云、刘筱衡、刘汉臣、童葆苓、张美娟等。演出剧目有《战太平》、《上天台》、《林冲夜奔》、《邓艾渡阴平》、《武松》、《铁公鸡》、《审头刺汤》、《古城会》、《石头人招亲》、《霸王别姬》、《雪弟恨》、《萧何月下追韩信》等。由于演出的兴盛，演出场所如雨后春笋，以“大舞台”称呼的剧场在南昌纷纷出现，如新兴大舞台、德胜大舞台、昌新大舞台、江西大舞台等，同时一些小型的演出场所，如“先施公司”、“广盖昌”、“大城公园”、“豫章公园”等小剧场，也都是京剧经常演出之所。

此时，采茶戏也有较大发展，诸如赣东采茶、抚州采茶、九江采茶、瑞河采茶、武宁采

茶、南昌采茶、景德镇采茶、万载花灯、袁河采茶、萍乡采茶和高安采茶等，这些原有的“三脚班”，都已经进入搬演大戏的“半班”阶段，有的甚至还拥有连台本戏。剧目题材逐步扩大，脚色行当也渐趋齐全，由原来的二旦一丑的“三小”发展为老生、须生、小生、正旦、花旦、花脸、小丑等。至民国初年，采茶戏舞台艺术业已成熟，出现了各自不同的兴盛期，此起彼伏，蔚然壮观。清末形成于安庆地区的安徽黄梅戏，于民国初年，进入江西赣北。这里原来是湖北黄梅采茶和江西赣北采茶的流行地区。由于它们具有一种渊源关系，在艺术上同属于民间歌舞小戏的系统，因而受到赣北群众的欢迎和喜爱。这一时期采茶戏班社不断涌现，如高安采茶“上湖顽幼堂”、“灰埠班”；万载花灯“鸿福堂”、“合福堂”；赣南采茶“洪玉堂”、“采霓堂”；瑞河采茶“福顺班”、“浮桥班”；新余花鼓“三义堂”、“十兄弟花鼓班”；抚州采茶“佐民堂”、“筱仙台”；南昌采茶“集义堂”等。不少地方的采茶戏还创办了科班，如丝弦花鼓戏于民国六年在高安灰埠创办“柯万芝科班”，培养了一批杰出的艺人，为高安采茶戏的形成奠定了坚实基础。南昌采茶戏第一个科班“贫民省剧社”，民国二十四年创建于南昌，培养了第一代采茶女演员。采茶戏进入城市，是其发展史一个划时代的里程碑，不仅结束了“河里洗脚庙里歇，茶酒铺里过时节”的乡间流浪生活，而且，为采茶戏扎根城市，艺术长足发展都具有深远意义。与此同时，采茶戏开始出现在迎神赛会的庙台上，并且大显身手。赣东采茶在清末濒于绝迹的情况下，于此时又开始兴旺。由贵溪、弋阳等县组成的戏班，在赣东北的演出活动极为活跃频繁，后与万载花灯，赣南、赣西采茶等一道，对苏区的革命斗争作出了一定贡献。高安县由民间灯彩活动发展起来的小戏剧种，俗称为“丝弦班”和“花鼓班”。在其演唱过程中，又不断吸收其他剧种的剧目、唱腔和表演动作，形成“半班”，即现在的高安采茶戏，这个剧种由业余发展到专业的演出，不仅传遍赣中地区，而且在省会南昌的舞台，也占据一席之地。

此时，一些新兴的外来剧种也已进入江西，活动频繁。如作为越剧前身的绍兴戏，于民国十六年从浙江入境，最初活跃在玉山、上饶、铅山、广丰、乐平和景德镇等地。这种完全由女子组成的戏班，受到当地群众（特别是城镇居民）的欢迎，演出情况甚佳。

二十世纪三十年代以后，江西的京剧进入鼎盛期，其表现为：一、众多的京剧名伶继续纷纷来到南昌。前面所提及的一大批著名演员有的不止一次来江西，像李桂春、李少春、白玉昆、白家麟等，都是常来常往的演员，有的像刘筱衡等，则长期在江西周旋，逐渐使京剧形成高潮。此时，“厉家班”以及著名青衣花衫黄玉麟（艺名“绿牡丹”）在南昌新兴大舞台演出；“九岁红”在江西大舞台演出；汪派文武女老生汪鸣銮在南昌德胜舞台演出；京剧表演艺术家、教育家萧长华（江西新建县人）亦在南昌德胜大舞台与江西大舞台演出；此外，还有著名京剧演员郭玉蓉、刘鸿云、品艳君等。这些演出对推动江西戏曲的发展起了很大作用。二、改良平剧（京剧）取得一定成效。民国二十一年，省政策研究会举行讨论会，对戏

曲的功能以及应否禁止等问题进行了辩论，结论是："戏剧为社会教育之一种，又关人民娱乐，以不禁为原则。中国旧戏，良者存之，不良者废之。"这为京剧在江西今后的发展铺平了道路。不久，江西省教育厅成立"推行音乐教育委员会"，下设总务、音乐、戏剧、宣传四股。戏剧股则创办"改良平剧班"和"平剧研究社"，聘请戏剧家裘德煌（江西新建人）担任改良平剧班主任兼平剧研究社社长，还聘请戏剧家满子善、朱月斋、陈涵舟、陆更生等为平剧艺术指导。平剧班招收的学员，每月津贴十二元，排练纯熟后，每月至少公演二次。改良平剧班创办之初，演出了裘德煌编剧、满子善导演的《胡阿毛》（又名《平民抗日记》），曾轰动一时，影响很大，参加演出人员，受到当局奖励。同时，还排练演出了《西门豹》、《宫井埋香记》、《苧萝二村女》、《一片真情》、《侠女姻缘》等改良京剧。平剧研究社对于京剧的改良起到了很大的推动作用，其所定京剧改良标准是：1、剧本多用自编，有时亦采用旧剧，但须合乎教育与艺术原则；2、男不饰女，女不饰男；3、用改良髯口，不用旧式遮口之须（旧历史剧在不得已时不在此限）；4、新剧之生、旦、净、丑只可化装不勾脸谱；5、新剧不用引子及定场诗和自报家门等唱白；6、新剧采用科学布景，动作及道具在可能范围内力避虚拟；7、新剧两人在场，一个表现内心秘密，非不得已才用简短之独白独唱；8、新剧虽用武打，但只用对打，不翻筋斗及各种危险动作；9、新剧敲击锣鼓，力避燥烈与无意义的音响；10、新剧可用花旦，但禁止一切淫秽之唱白动作；11、力避不合理之发声方法，男不唱女声，女不唱男声，小生不唱尖嗓；12、新剧务求情景逼真，力戒剧中人之唱白动作与观众发生关系等。这些新的尝试，在当时的改良浪潮中确有其独到之外。三、"抗战戏曲"以京剧为主力军，发挥了积极作用并作出了很大贡献。民国二十六年，"七·七事变"抗日战争爆发，挽救民族危亡上升为全民族的主要斗争任务。京、沪陷落，武汉失守，大批热血青年及戏曲演员纷纷流亡江西，"南昌市文艺界抗敌后援会"、"江西抗敌后援会戏剧分会"和"省会各界平剧联合研究会"相继成立，"抗战戏曲"在江西随之兴起。在国共合作的推动下，京剧演出活动逐渐掀起高潮，如由省音教会戏剧股创办的"改良平剧班"，新编《胡阿毛》、《飞虎记》等改良京剧，先后在南昌、吉安、万安、赣州等地巡回演出，积极宣传抗日。此时，各种京剧演出团体纷纷以"剧社"名义出现，多隶属于政府部门与部队，如省政府联欢社、民乐剧社、省党部正路俱乐部、精忠剧组。第六军官总队青云剧社、四一三三铁魂剧社等等。剧目多以唤起民众，爱国抗战为主题，如《江汉渔歌》、《明末遗恨》、《浩气长存》、《明耻教战》、《除奸恨》、《凯旋荣归》、《擂鼓战金山》和《大反潼关》等等。民国二十九年江西省教育厅发布训令，转发国民党中央宣传部禁演的《铁公鸡》、《卖胭脂》、《馒头庵》、《杀子报》、《瑞云庵》、《错杀奸》等二十九个京剧剧目。一大批著名京剧演员如刘筱衡、郑亦秋、王少君、陈伯钧、范宜俊、刘奎英、刘凤池、苏惠兰、真麟童、陈佩仪等以及著名票友杨遇春、陈涵舟、罗肖华、童秋芳、徐宝元、熊晓南等，纷纷参加抗战时期各种筹募资金的义演活动，如战时服务基金、"伤兵之友"基

金、“泰和党员号”滑翔机、“特教号”飞机、“记者号”飞机、过境部队营房资金、士兵医药费，乃至劳军募衣、抗赈救灾、扶助公益事业等等。在吉安、泰和、宁都、赣县、赣州等地的舞台上，用他们精湛的技艺与辛勤的汗水，为推进抗日的进程尽了自己的一份力量。抗日战争胜利后，江西京剧恢复到战前规模。

苏区戏曲是江西整个苏区革命的一个重要组成部分。苏区苏维埃政府对文化建设极为重视，由方志敏、邵式平等人领导的“弋横暴动”，在赣东北以弋阳、横峰为中心创建了革命根据地，提出了繁荣苏区文艺的方针。1930 年于横峰葛源诞生了苏维埃政府红色戏团“红军文工团”，1931 年在此基础上创建了“赣东北苏区工农剧社”，方志敏明确提出：“剧团要为工农大众和革命战争服务”，罗荣桓也指出：“不能演充满封建糟粕的旧戏，要演反映苏区斗争生活，宣传革命道理的文明戏。”随即以省苏维埃政府名义通令：“禁演旧戏，提倡演新戏。”不久，中央革命根据地组建了“八一剧团”、“工农剧社”、“蓝衫演出团”和“中央苏维埃剧团”。在中央工农剧社总社的组织和推动之下，全苏区群众性的戏剧活动迅猛发展，中央苏区在 1933 年 5 月的一个月之内，就有汀州、叶坪、红校、博生、兴国和江西军区等县及单位成立了“工农剧社分社”，共有社员七百余人。其演出任务主要围绕扩大、巩固红军；苏维埃政 府的中心任务；各种纪念日；各种重要会议等几个方面的工作进行。演出内容丰富、健康，演出形式不拘一格，新颖多样，生动活泼。最早出现在根据地的戏曲节目，有京剧和地方戏的戏曲快板、清唱和活报剧等形式。如《毛泽东守空山》、《打土豪分田地》、《活捉侯鹏飞》、《蒋介石自叹》等。在赣东北苏区，则充分利用乡村中群众喜爱并广泛流传的“串堂班”，将旧戏的曲谱填上新词，换上一个戏名，变成具有革命现实意义的新戏，如根据传统戏《昭君出塞》中的“骂毛延寿”一段改编而成的《骂蒋介石》即是其中一个，所唱曲调多为乱弹饶河调、昆腔、南广调等。这就是苏区戏曲早期著名的“旧瓶装新酒”的编演方法。此外，用赣东采茶的曲调谱成的红军歌曲，如《打上饶》、《打横峰》、《调兵送郎调》、《欢送红军》等，到处流传。一批新创作的反映现实斗争的小型新戏相继出现，如黄道创作的《悔不该》，《寡妇出嫁》等。在中央苏区，用赣南采茶调、赣西采茶调和兴国采茶山歌调等演唱的《送郎当红军》、《送郎上前线》、《打跨江西两只羊》等等，风涌而出，歌声唱遍全区，流传四方。由苏区剧作家编写的戏曲剧目也相继问世，如《志愿当红军》、《大放马》、《李更探监》、《打会昌》、《夫妻间》、《拉尾巴》、《位置在前线》、《龙岗擒瓒》等。一些艺人和戏班，受革命的影响，加入到革命文艺队伍中来。如赣州东河戏艺人管桂花，把主持的“双福兴班”交给别人，自己则跑到根据地参军，后在兴国“工农剧社”和“蓝衫团”等文艺团体从事革命戏剧活动。奉新瑞河采茶戏的“和腔堂班”，班主胡文明，率领全班艺人参加革命，任修、铜、宜、奉边区赤卫队长，自编自演《新十字写》、《新十劝郎》、《送郎当红军》等具有革命内容的节目，胡在 1930 年的一次战斗中壮烈牺牲。万载花灯戏“幸庆堂班”参加革命后，编演《调

兵歌》、《红军暴动歌》、《妇女解放歌》等节目，经常在苏区各地和红军第三医院进行慰问演出。赣南东河戏艺人则在赣县成立"梨园工会"，参加工农革命运动，将东河戏班统一改称"舞台"，其中，最著名的"双福兴班"，改名为"顺舞台"为苏区戏曲作出了很大贡献。1932年9月在瑞金县云田区，"顺舞台"为第一次工农代表大会演出了何叔衡改编的十场现代戏《活捉张辉瓒》，化装、服装接近实际生活，扮演红军官兵的演员皆赤脚草鞋，身背斗笠，荷步枪举红旗。在半年的时间里此剧上演了六十余场，几乎演遍了整个苏区，效果极为强烈，"顺舞台"也因此声名大震。《活捉张辉瓒》的出现，是苏区戏曲进入成熟期的一个重要标志，它不仅说明了古老剧种已经能够开始上演表现革命斗争题材的大型现代戏，而且还直接在舞台上塑造了毛泽东、朱德、彭德怀等一批无产阶级革命家的光辉形象，其影响极为深远。此外，"顺舞台"还编演了《打会昌》等新剧目，在如何运用传统武打程式为戏曲表现革命内容方面作了有益的探索，创造了步枪、刺刀、马刀对打场面。舞台美术亦有突破，以燃放鞭炮作枪声效果，并改进"火彩"的撒放技术，显示红军火力爆破城墙的威力，效果很好。苏区戏曲是江西戏曲发展的重要组成部分，在近代戏曲史上揭开了崭新的一页。

红军北上后，广大苏区遭到了反革命的血腥屠杀，江西戏曲受到严重摧残，许多戏班因为活动艰难而纷纷解体，有的则向邻省躲避。如赣东北的信河戏，其大部分班社流落在福建省的闽北一带，不敢返回江西。尤其是女演员所受迫害最深。信河班刚刚出现的几位女演员如吴桂兰、吴春梅和描金凤等，在这种艰难羁旅的生涯中，年仅二十多岁便过早离开人世。而幸存下来的女演员如杨桂仙等，则受尽了生活磨难和封建势力的欺压，在地主恶霸的威逼下，打着赤膊在大雪纷飞的戏台上演出《刁南楼》，其惨状实不堪言。

由于京剧戏班的大量入赣，占据了城市的戏曲舞台，致使一度进了城的江西地方戏曲，因势单力薄，竟被迫退出城市。例如抗日战争时期，京剧艺人云集吉安、赣州等地，吉安戏便受到京剧的很大冲击，只有转入乡间演出，由包账制改为共和班，境况日衰。不少地方大戏剧种的班社相继解散。被日寇占领的地区，因受战争影响和日本侵略军肆无忌惮的蹂躏，农村经济破产，民生凋敝，一些地方戏剧种，便逐渐衰落下去，以至班社解散，艺人流离失所。从抗日战争胜利后到江西解放前夕，广信和饶州两地仅剩下两三个专业班社，这些地方大戏剧种几乎濒亡殆尽。采茶戏亦复如此，诸如抚州采茶、吉安采茶、瑞河采茶、萍乡采茶、高安采茶、宁都采茶等，在进入二十世纪四十年代后，便一蹶不振，先后走向衰亡。只有京剧在抗日战争胜利后又呈繁荣局面。其结果，随着本地剧种的衰落，京剧的迅速兴盛，一时出现了外来戏曲取代本地剧种的趋势。

中华人民共和国成立以后的江西戏曲

1949年5月22日，南昌解放。当年6月，江西省人民政府成立。从此，江西的戏曲事业，在中国共产党和人民政府的组织领导下，随着全省性的民主改革、经济恢复和建设工作的全面展开，也逐渐迈开了复兴、发展的新步伐。为了彻底改变传统戏曲艺术的落后面貌，剔除其腐朽的封建的思想和艺术糟粕，使之真正成为人民群众的艺术，江西各级党委和人民政府，在中央的"百花齐放"、"推陈出新"等一系列有关传统戏曲艺术改革的方针、政策指引下，对于当时流布于江西各地的传统戏曲，进行了大量的去芜存菁、去粗存精的改革工作。

中华人民共和国成立前夕，江西的戏曲艺术事业，备受摧残，满目疮痍。职业戏班难以为继；戏曲艺人，衣食不济；地方戏曲，濒临绝境；演出场所，寥寥无几；艺术教育和艺术研究，更是一片空白。全省各地，除省会南昌和少数几个城市尚有少量外来戏曲班社（如京剧、越剧等戏班）勉强维持流动性演出之外，各地的地方戏曲班社和艺人，大都已经奄奄一息，难以生存。

中华人民共和国成立之初，百废待兴，中国共产党和人民政府在当时国民经济尚处于极端困难的情况下，仍然立即着手花大力气抓起了戏曲艺术的改革工作。

1949年11月，省文联筹备处遵照全国文联会议的有关精神，召开南昌市戏曲工作者座谈会，着重提出旧剧改革和艺人自我改造等文艺政策，向江西文艺界发出了戏曲改革的信号。1950年5月，省文联筹委会组织当时称为"省剧"的南昌地方戏曲各班的主要班底，建立地方国营"江西地方剧院"，以作为改革全省地方戏曲的实验基地。同年7月，省文联筹委会召集南昌各戏院的戏曲编导、演员及行政人员，举办第二次旧剧改革座谈会，会议遵照中央关于戏曲改革工作的指示，提出鉴别剧目的四条标准：1、对人民有利的；2、对人民无害的；3、对人民利多害少的；4、对人民有害的。同时明确指出：前两种剧目可以演出，第三种剧目可加以修改演出，第四种剧目不能演出。此后，省文联筹委会和南昌市文教局还曾多次举办演职员培训班，学习《社会发展史》、《新民主主义论》等重要著作和党的文艺方针及戏曲改革有关政策等，以提高演职员的政治觉悟和文化水平。经过初步教育的戏曲艺人，表现出前所未有的政治积极性和艺术革新精神。不少戏曲班社，为配合当时的土地改革，镇压反革命、抗美援朝等政治运动，纷纷自觉编演现代戏，曾一度形成竟演"时装戏"、"解放戏"之新风。在此期间，省文联筹委会正组织艺人，对某些流传较广和经常上演的传统剧目，进行认真、细致的审定和整理，去其糟粕，取其精华，在新的基础上加以改造，并对其中的不良内容和表演，进行必要的修改和重新编排，革除其有重要毒害的思想内

容，保留其优秀的传统表演。从而指导并促进了全省传统戏曲的改革。同年8月，由凌鹤、叶红合编的戏曲剧本《七巧姻缘》在《江西文艺》月刊发表，省文联筹委会立即动员南昌市各剧种的七家戏曲剧团、剧院，同时排演该剧并于当年农历七月七日举办《七巧姻缘》观摩公演。历时半个月的公演，不仅为七家戏曲剧团、剧院一举赢得了三万五千多人次的观众及相当可观的演出收入，同时还提高了演员和舞台工作人员的思想、艺术水平，净化了舞台，澄清了舞台形象，改革了剧场管理，开创了戏曲舞台演出之新风。从此，拉开了全省戏曲改革的序幕。

与此同时，省文联筹委会还派出专人，对江西的大戏戏班以及江西各路采茶戏班，进行广泛的调查、摸底、发掘和抢救工作。并于1951年1月，先后从景德镇、上饶等地抽调四十名饶河戏班演员和二十名信河班青年演员，在南昌组建江西省赣剧实验剧团。从此，饶河和信河两路戏班合流，高腔、昆腔、乱弹三大声腔兼收并蓄，剧种定名为“赣剧”，原习称为“省剧”的南昌地方戏，改称为“南昌采茶戏”，并得到文化部的批准。赣剧定名并从农村进入城市之初，因其声腔既多又杂，加之当时着重抢救濒于绝唱的弋阳腔，城市观众对其感到陌生，一时难以接受，实验剧团未能站稳脚跟，不久被迫宣告解散。

1951年4月，江西省首届文学艺术工作者代表大会在南昌举行。随之，江西省文学艺术界联合会及各协会正式成立，一批戏曲工作者和名演员当选为委员。

同年5月，中央人民政府政务院发布《关于戏曲改革工作的指示》，提出“改戏、改人、改制”的号召，《人民日报》发表《重视戏曲改革工作》的社论，提出“百花齐放”、“推陈出新”的戏改方针。指示和社论明确规定：对旧戏曲“不应放任自流、而应采取积极改革的方针”，对旧剧目“必须革除有重要毒害的思想内容，并应在表演方法上，删除各种野蛮的、恐怖的、猥亵的、奴化的、侮辱自己民族的、反爱国主义的成份。”当即，省文联组织省直和南昌市戏曲剧团的负责人学习讨论，并要求各戏曲剧团认真贯彻执行。同年10月，江西省文艺干部学校在南昌开办，内设音乐、戏曲、戏剧科和创作室，为全省各地培训戏曲改革干部，具体贯彻落实中央《关于戏曲改革工作的指示》，协助各重点剧团，全面开展以“改戏、改人、改制”为中心，以地方戏曲为主并使之逐步“摆脱旧戏曲的影响最终走向新歌剧的方向创造有利条件”的戏曲改革工作。在此期间，南昌市及各专区、市、县的地方戏曲剧团，相继成立。

随之，江西省戏曲改进委员会亦应运而生。从此，凡有专业戏曲剧团的地区，在当地文化主管部门的领导下，以剧种或剧团为单位，大部分成立了戏曲改革小组，协同省戏改会整理、修改、审查全省剧目。从而，使演出剧目的管理以及对于优秀传统剧目的发掘、整理、修改加工和推广等工作，得以加强，并杜绝了坏戏的上演。与此同时，戏改会还对各剧种、剧团的唱腔和伴奏音乐，进行了记谱、整理以及在此基础上的戏曲音乐改进或创新工作。

分别由戏曲界前辈艺人王仕仁、刘震海、孙俊定和新文艺工作者龙书郿、程南豪、黄国强、任祖干等编辑的《赣剧音乐》、《南昌采茶戏音乐》、《赣南采茶戏音乐》、《宁都采茶戏音乐》等专集由江西人民出版社出版。此外，还组织专人前往全省各地，进行剧种、声腔源流考查和对各专区的重点剧团、剧目的检查、辅导工作。当年，全省各剧种、剧团整理并经戏改会审核的剧目五十五个，其中有三十一个作了推广和实验演出。如：赣剧《白蛇传》、《思凡》、《拾玉镯》、《借女冲喜》，采茶戏《攀笋》、《选郎》、《七姐下凡》，京剧《将相和》、《反登州》、《黑旋风李逵》等，大都是本省修改、整理并多次演出且又拥有大量观众的好戏。

1952 年 9 月，中南区首届戏曲观摩会演大会在武汉举行，江西组成八十四人的戏曲观摩会演代表团，演出了赣剧《太君辞朝》、《断桥》和采茶戏《选郎》、《采茶山歌》等剧。赣剧演员杨桂仙、卓福生和采茶戏演员邓筱兰、朱莲芳、陈飞云等九人获表演奖。同年 10 月，文化部主办的第一届全国戏曲观摩演出大会，在北京举行。江西戏曲观摩代表队演出南昌采茶戏《选郎》，邓筱兰获演员三等奖。中南区和全国的两次戏曲会演，给江西的广大戏曲艺人以很大的鼓舞，同时也为全省各地的戏改干部提供了许多可资借鉴的戏改工作经验。从此，中央颁布的“百花齐放”、“推陈出新”的戏改方针，更加深入人心。随着各项社会改革特别是民主改革的顺利进行，强加在艺人身上的封建枷锁彻底砸烂，民间职业戏改的封建把头、班主剥削制度彻底废除，广大艺人的政治觉悟有了很大提高。不少演职员工，被吸收为文联各协会会员，有的还当选为省、市人民代表或省、市政协委员。因而，从事戏曲艺术改革的积极性被大大地激发出来。戏改工作中曾一度出现的强迫命令、乱禁乱改和割断历史或轻视民族艺术传统以及所谓“以新代旧”和盲目轻视甚至排斥戏曲艺人的错误倾向，也逐步得到纠正。其时，发掘，整理旧有的优秀剧目、尊重老艺人或与艺人共同审编加工旧戏的工作，在各地戏曲剧种、剧团或戏班，普遍展开，蔚然成风。一批历史悠久，即将湮没失传的戏曲剧种、优秀剧目以及优秀传统曲调等，得到及时抢救；一批反映现实生活的戏曲剧目，在各级党委和人民政府的特别重视和扶植下，得以在各地剧团(特别是采茶剧团)创作出来。一个以“改戏、改人、改制”为中心的戏曲改革热潮，在全省各剧种、剧团普遍兴起。

1953 年 1 月，由江西省委文工团等大批新文艺工作者渗入的江西省赣剧团和江西省采茶剧团相继在南昌宣告成立。这两个由政府重点培养、全面包干，合实验与示范双重职能的省级国营戏曲专业剧团的诞生，以及由政府重点补助的六个专区和两个省辖市的八个“民营公助”戏曲专业剧团的确认，标志着江西地方戏曲的改革，进入了一个崭新的历史阶段。同时，也对促进全省的戏曲改革和推动戏曲艺人自觉参加戏曲改革，产生了重大影响。

同年 5 月，新型赣剧古装戏《梁祝姻缘》，由江西省赣剧团在南昌首次公演、因其剧情精彩，人物生动，表演出色、唱腔优美，加之首次使用幻灯字幕显示戏中唱词，故极受观众

欢迎，以致先后在南昌和武汉连续上演百余场而盛况不衰。从而，使赣剧这一剧种及其声腔，在城市舞台上崭露头角，得到社会的普遍重视，赣剧《梁祝姻缘》的成功演出，使赣剧在南昌打开了局面。然而，作为一个多声腔、多派系的江西代表剧种，尚有大量的声腔（如历史悠久的高腔、皮簧、昆曲等），亟待挖掘抢救；尚有许多较为优秀的传统剧目，亟待在继承中整理、改革、加工。为此，省文化局先后从景德镇、波阳、乐平等地抽调一批艺术造诣较高且又尚能演唱高腔（弋阳腔）的老艺人（如演员李福东、叶三义、徐双林、郑瑞笙、李南水、徐维栋、俞六喜、龚泰泉、冯依金和乐师王仕仁、夏义昌等），并招收一批具有高小或初中文化水平的学生或演员子弟，于当年10月在江西省赣剧团内开办赣剧演员训练班，以培养自新中国建立以来的新型的赣剧特别是弋阳腔第一代接班人，这批学员，共三十余人，后来全部转入江西省戏曲学校继续培养。毕业后，大部分留在省城成为江西省古典戏曲实验剧团的成员，成为一支举足轻重的继承和发展赣剧艺术事业的生力军和艺术骨干。

在此期间，由江西地方剧院一批演唱南昌采茶戏的老演员和江西省歌剧团部分新文艺工作者合并组建的江西省采茶剧团，在演出体制、管理制度的改革以及对地方戏曲的表演、音乐、唱腔等方面的创新，特别是对于地方戏曲如何表现现代生活这一重大课题，作过许多认真而有益的探索，并取得了十分可喜的成绩。该团移植上演的采茶戏现代剧《罗汉钱》、《志愿军的未婚妻》、《秧麦》等，曾一度在全省引起轰动。为当时全省地方戏曲的改革，起过一定的示范和推动作用。

1954年10月，江西省第一届戏曲观摩会演大会在南昌举行。全省各地十六个剧种的七十八个专业剧团都有代表到会。历时一个月的会演，共演出整本或单折戏六十六个，其中传统戏或古装戏四十八个，现代戏十八个。赣剧《梁祝姻缘》、《借女冲喜》和采茶戏《护堤》、《攀笋》等剧获剧本奖，赣剧演员潘凤霞、童庆礽、杨桂仙、祝月仙、严有源、乐一生、高金水和采茶戏演员邓筱兰、陈麝香、陈飞云、喻财宝、朱莲芳、谌国泰、李凤娇、徐荣秀以及京剧演员周克斌；越剧演员陈鸿声、筱牡丹；东河戏演员幸巧玉等获优秀表演奖，各剧种、剧团的七十七名演员获表演奖，同时还评出演出及音乐、舞台美术和老艺人等多项奖。这次会演，向人们展示了江西的戏曲艺术事业自中华人民共和国成立以来，在中国共产党和人民政府的正确领导下所取得的巨大成就，也为全省各剧种、剧团的戏曲艺术改革工作指明了方向。同时，还为全省各剧种，剧团之间彼此互相观摩学习、取长补短、共同提高、全面发展，提供了极好的机会。通过会演，广大戏曲工作者进一步明确了自己在戏曲艺术改革中的任务，认识到做好这一工作的重要意义和时代所赋予自己的职责。从而，激发了他们参与戏曲艺术改革的热情。

在此期间，江西省文化事业管理局按照文化部颁发的《关于民间职业剧团登记清理工作的指示》和《关于加强剧场管理工作的指示》精神，制定了《江西省民间职业剧团登记工

作计划》和《关于民间职业剧团登记工作试点办法》，并草拟了《江西省民间职业剧团登记管理工作条例》报请省人民委员会颁布，首先在南昌专区进行登记试点，取得经验，然后在全省各地全面铺开。至次年1月，全省民间职业剧团登记工作基本结束。省文化局通知各地文化主管部门将民间职业剧团登记、临时演出证转发给各受证单位。

1955年6月，江西省赣剧团九十余人，作为赣剧的代表，带着《梁祝姻缘》、《木兰诗》、《送衣哭城》、《江边会友》、《张三借靴》、《借女冲喜》、《装疯骂殿》等赣剧高、昆、乱诸腔的优秀剧目，首次赴北京进行汇报演出。中国戏剧家协会召开座谈会，对其演出剧目、声腔、舞台美术等给予很好的评价。此后，该团还应邀前往中南海怀仁堂与豫剧、京剧、梨园戏同台演出（赣剧演出《借女冲喜》），刘少奇、周恩来、朱德等中央领导人观看了该团的演出并接见了全体演员。赣剧的首次晋京，给全省的戏曲工作者特别是后来也统称赣剧的各派系（如信河班、饶河班等）以极大的鼓舞。随之，赣州东河戏剧团，湖口、都昌高腔剧团以及遍布全省各地的采茶剧团相继兴起。各地戏曲剧种、剧团的创作演出活动，空前活跃。

为适应全省地方戏曲蓬勃发展的形势需要，充实戏改队伍，由江西省文化局举办的以培养各地采茶戏骨干演员为宗旨的江西省文化艺术干部训练班在南昌建立。一批具有初中以上文化程度的青年学生和部分采茶剧团具有培养前途的青年演员，被选拔到该班培训。结业后，除极少数留班工作外，基本上都按照“哪里来再回到哪里去”的原则，分配到全省各地的重点采茶剧团工作。他们在各地采茶剧团的戏曲改革中，发挥了重要作用，大部分成为各级采茶剧团的艺术骨干或早期艺术教育的中坚力量。

1956年8、9月间，江西省第一届戏曲剧目工作会议在南昌召开。全省各剧种、剧团的老艺人、主要演员、编剧及各级文化主管部门的业务干部共一百六十三人到会。会议以学习、贯彻当年6月文化部在北京召开的第一次全国戏曲剧目工作会议精神为前提，在“百花齐放、百家争鸣”的方针指导下，紧紧围绕大力发掘、整理传统剧目，积极丰富上演剧目这一中心议题，开展对某些传统剧目（如《四郎探母》、《一捧雪》、《蝴蝶杯》、《蔡鸣凤辞店》等）的讨论研究。会议期间，各剧种的主要剧团初步制订了1956年至1962年的剧目工作规划。全省各剧种的剧目，由原来的二千五百九十三个增至四千一百五十四个，新发掘出来的“都昌湖口高腔”（后统称“九江青阳腔”），保留了不少明代青阳腔的传统剧目（如罕见的《灵宝刀》、《双玉杯》、《台卿集》等）。出席会议的老艺人段道原、彭喜恒、江松义，把自己收藏几十年的手抄本四十九种献给大会。随之，一个“翻箱底”、“抖包袱”、抄录传统剧目、演好戏的热潮，在全省各剧种、剧团普遍兴起。

1957年1月，宜黄县宜黄戏剧团在著名的“戏曲之乡”宜黄县宣告成立。从此，该团在各级党委和文化主管部门的关怀与扶植下，抢救、挖掘、整理古老的宜黄戏与宜黄腔的工作全面展开。经过两三年的艰苦努力，挖掘出《孟津会》、《下河东》、《奇双配》等大小剧目五

百多个。其中，用文字记录了两百多本，整理上演一百多个，经常上演的七十多个。同时，还挖掘、整理了宜黄戏尚存的全部唱腔，曲牌六十五种以及全套锣鼓经和成套脸谱等。同年9月，省文化局为了扶植和研究这一古老剧种，特意调该团至南昌演出半个月，先后召开四次座谈会，着重研究如何进一步发掘宜黄戏的传统艺术，并对积极传授技艺的七十三岁老艺人李五俚、何九龙分别发给奖金、奖状。从而，使濒临淹没的宜黄戏，从绝境中得以解救并焕发了青春。

同年3年，以江西省赣剧团演员训练班和江西省文化艺术干部训练班等单位为基础创办的江西省戏曲学校(后改称文艺学校)，在南昌成立。内设赣剧科、采茶戏科、京剧科以及戏曲演员轮训班，为全省各地调训、轮训、培训近千名戏曲专业人材。其中，不少已成为省、地、市各级专业戏曲剧团以及文艺学校的领导或主要业务骨干。他们在各自的工作岗位上，为江西戏曲事业的继承和发展，作出了重要贡献。

同年5、6月间，江西省第二次戏曲剧目工作会议在南昌召开。来自全省八十八个剧团的一百二十五名戏曲工作者到会。与此同时，《江西日报》编辑部邀请省市部分剧团的编导、演员参加题为《怎样使我省戏曲之花开得更繁茂》的座谈会。会后，该报刊出十三位与会者的发言摘要。不久，涉及全省戏曲界的“大鸣、大放、大字报、大辨论”普遍开展。嗣后，“整风反右”运动开始，有的演职员被错划为“资产阶级右派”或受到不公正的批判，有的演出剧目重新遭到禁演或被批判，以致造成不幸后果。

与此同时，全省唯一的一个徽剧团——婺源县徽剧团在婺源宣告成立，标志着这一古老剧种在江西的新生。随之，我国明代四大声腔之一的弋阳腔发源地——江西弋阳县，正式成立了弋阳腔剧团。不久，中国人民志愿军评剧队从北京调入江西，改名为江西省评剧团，江西又新添了一个戏曲剧种。

1958年4月，经凌鹤整理的赣剧弋阳腔传统剧《珍珠记》(古本称《合珍珠》)，由上海天马电影制片厂拍摄成舞台艺术片，开创了江西戏曲剧目搬上银幕的先例。

随之，全国性的“大跃进”运动，在江西省迅速展开。戏曲界在所谓“写政治、为生产、为工农兵服务”和“以政治带动艺术”、“以现代戏为纲，推动戏曲全面跃进”以及“领导、专业与群众三结合”、“人人动手搞创作”、“放卫星”等一系列口号的鼓动下，全省各地的戏曲剧种、剧团创作、演出反映现实生活、斗争题材的剧目，掀起高潮，一大批戏曲新人、新作，相继涌现在戏曲舞台上。与此同时，随着社会上“共产风”、“浮夸风”的兴起，戏曲界“跃进式”的创作倾向，也屡见不鲜。某些公式化、概念化乃至荒诞离奇、不伦不类的戏曲作品，也曾风行一时。

同年9、10月间，江西省第二届戏曲观摩会演大会在南昌举行。赣剧、采茶戏、东河戏、徽剧、宜黄戏、九江青阳腔、祁剧、京剧、越剧、汉剧、黄梅戏等十一个剧种的一百多个剧团

到会，共演出九十六个剧目。其中，绝大部分都是反映现代生活、斗争的新戏。如：赣剧《一群穆桂英》、《混天起义》，采茶戏《红松林》、《家庭夜战队》、《打破常规》、《三代》，京剧《十八勇士大渡河》、《英雄杨春增》，祁剧《鞋印》等，都获得好评。与此同时，由省、市文化局联合举办的国庆节戏曲观摩展览演出，演出清一色的现代戏，把全省现代戏的创作、演出活动，推向更高潮。

其时，江西省文化局委托省赣剧团主持召开的第一次全省古老剧种、剧团协作会议在南昌举行。会议就各剧种、剧团的传统剧目的挖掘、整理以及现代戏的创作和交流演出等问题，进行了专题研究。随之，江西省文艺学校又邀请部分古老剧种（如弋阳腔、青阳腔、宜黄戏等）的老艺人，整理出一批剧目、唱腔、曲牌、打击乐谱、脸谱、服装谱等珍贵资料，并分别印发或出版。一批流行年代久远、深受群众欢迎的传统剧目，相继发掘、整理、改编、上演。

与此同时，九江湖口、都昌青阳腔老艺人曹跃春、曹梅卿、查士玉、潘康泉、吴江龙、吴厚德、骆硕仁等，经省文化局批准，调集南昌，着手对青阳腔传统剧目、唱腔、表演等进行发掘、整理和传授工作。并于当年10月，在南昌首次公演《姐妹拜月》、《百花赠剑》、《掇盒拷寇》、《夜奔磨斧》、《采桑荣归》等青阳腔传统折子戏，颇受观众欢迎。从而，为后来青阳腔的继承和发展，奠定了较为坚实的艺术基础和观众基础。

1959年春，以江西省戏曲学校赣剧班（即原省赣剧团演员训练班）毕业生为主体的江西省古典戏曲实验剧团在南昌成立。从此，对于江西全省古老剧种的发掘、整理和实验演出工作，全面展开。

同年5、6月间，省文化局召集省赣剧团、省古典实验剧团、赣州市东河戏剧团、余江县赣剧团、波阳县赣剧团、景德镇市赣剧团和婺源县徽剧团的部分人员，联合组成江西省古典戏曲演出团，赴北京汇报演出赣剧弋阳腔《还魂记》、《珍珠记》、《尉迟恭》和青阳腔《三请贤》以及徽剧《汾河湾》等剧。刘少奇、周恩来、李先念等中央领导人以及郭沫若、齐燕铭、田汉、梅兰芳、欧阳予倩、张庚、马少波等知名人士和戏剧专家观看了演出。新华社和首都各报均发表了评介文章，北京电视台还将《游园惊梦》和《江边会友》两折戏拍摄为电视节目播放。

同年7、8月间，中国共产党八届八中全会在庐山召开，江西省赣剧团、江西省采茶剧团、南昌市京剧团、赣南采茶剧团、吉安采茶剧团、庐山京剧团、景德镇市赣剧团、九江越剧团等戏曲专业演出团体，分别为会议演出。毛泽东、刘少奇、周恩来、朱德等党和国家领导人观看了演出并接见了部分演员。

1960年元月，江西省赣剧团、上饶专区赣剧团和江西省古典戏曲实验剧团共一百六十余人，合并成立江西省赣剧院。下设一、二、三团及附属省木偶艺术剧团。随即，一团应

邀赴东北三省作巡回演出，并由长春电影制片厂将其演出的《还魂记》一剧，拍摄成彩色戏曲艺术片。此后，黑龙江和吉林两省，分别派出赣剧学习队，于当年6月间，先后抵达南昌，正式向省赣剧团学习、移植赣剧。为赣剧的“南花北放”迈出了可喜的第一步。至1962年3月，黑、吉两省的赣剧学习队学成返省，分别建立了黑龙江省赣剧团和吉林省赣剧团。至此，古老赣剧的南花北放得以实现，赣剧发展史增添了崭新的一页。

同年7月，江西省第三届戏曲(青年演员)会演在庐山举行。来自全省十二个剧种的五百七十六名青年演员参加了会演，共演出剧目九十四个，并进行了优秀剧目，优秀表演和优秀乐手的各项评奖。

与此同时，全省古老剧种第二次协作会议在省赣剧院举行。省赣剧团和波阳、余干、余江、铅山、万年各赣剧团以及宜黄戏、赣州东河戏、修水宁河戏、大余祁剧等单位到会，会议就古典戏曲音乐改革、培养年青一代、培养编导人员、加强剧目创作等问题，进行了讨论研究，并通过了协作方案。

1961年5月，省赣剧院一、二、三团联合演出由凌鹤创作的新编历史剧《西域行》，引起省市文艺界、史学界的极大兴趣。省文艺学会、省文艺研究所和中国戏剧家协会江西分会，曾先后两度组织座谈会，就历史剧的创作和该剧的内容以及演出、音乐等多方面，展开了热烈讨论。《江西日报》曾发表讨论专辑，《光明日报》等报刊陆续发表有关该剧的演出评介和讨论消息。此后，该剧还曾在庐山为党中央工作会议演出。次年，又由新华社专电调至北京，在怀仁堂演出。毛泽东主席等中央领导人观看了演出并给予好评。

同年9月，由石凌鹤改编的用青阳腔演唱的赣剧《西厢记》，由江西省赣剧院首次在南昌公演，博得多方领导、专家和观众好评，并享有“石西厢”之盛誉。

同年10月至11月，中共江西省委宣传部和江西省文化局在乐平县召开全省专业剧团党支部书记学习会，学习周恩来总理在全国文艺工作座谈会上的讲话和文化部《关于当前文学艺术工作若干问题的意见》以及《剧院(团)工作条例》等，着手检查“大跃进”以来的文化艺术工作，强调落实文艺政策，整顿文艺队伍，发扬艺术民主，改进领导作风。并就文艺配合政治、服务于政治、传统剧挖掘、整理与现代剧创作、普及与提高、继承传统等问题，进行集中讨论。会后，全省各戏曲剧种、剧团积极进行挖掘、整理传统剧和改编、创作现代戏的工作，再度掀起热潮。仅省、市文化局和中国戏剧家协会江西分会在南昌联合举办的省市各剧团“传统折子戏内部展览演出”活动中，就一举演出大小传统剧目三十二个。次年1月，在上述三单位联合举办的“赣剧、京剧、采茶戏、越剧丑行传统剧目大会串”活动中，又曾演出《劝夫》、《磨房串戏》、《顶花砖》、《酒楼上吊》、《张三借靴》等一批不同剧种、风格各异的优秀传统折子戏，展示了一批具有专长的名艺人、名演员、名乐师。从而，促进了各类表演艺术流派的丰富和发展。

1962 年 5 月，江西省赣剧团第三次晋京，演出《西域行》、《西厢记》以及传统折子戏《张三借靴》、《姐妹拜月》、《思凡》、《送饭斩娥》、《挡马》、《抢伞》等，再度博得首都各界观众好评。

同年 6 月，江西省文化局制定的《关于全省国营剧团改为集体所有制方案》在全省付诸实施。八十八个在 1956 年社会主义改造高潮时期由集体所有制改为地方国营的剧团，重新转为集体所有制剧团。

同年 12 月，江西省文学艺术工作者联合会第三次代表大会在南昌召开。石凌鹤以及一批戏曲界名演员当选为中国戏剧家协会江西分会正副主席。

1963 年 1 月，江西省第三次古老剧种剧团协作会议在省赣剧院召开。各县、市赣剧和其它剧种剧团以及省文艺学校、省剧目工作室等二十个单位和福建省蒲城赣剧团应邀到会。会议就培养新生力量、继续挖掘传统、丰富上演剧目以及今后如何分片合作和开展赣剧研究等问题，进行了认真的讨论，并制订了新的协作方案。

同年 8 月，江西省文化局举办 1962 年以来全省优秀剧本和导演、演员、剧团评奖活动。《迎女婿》、《西域行》等剧获剧本奖，崇仁县采茶剧团和江西省评剧团获先进单位奖。随之，全国、全省、华东的京剧、现代戏会演、调演、频频在各地举行，江西各地创作演出一批现代戏（如京剧《强渡大渡河》、《李双双》、《猎虎迎春》、《五岔口》、《风雷渡》，采茶戏《小保管上任》、《怎么谈不拢》、《秧》、《寨上红》和赣剧《铁肩红心》等），被推上华东区乃至北京参演。其中：《小保管上任》和《怎么谈不拢》两剧还由上海天马电影制片厂拍摄成戏曲艺术片。以上两剧后来还和抚州采茶戏《秧》一道进入中南海怀仁堂演出，李先念、陈正人、罗瑞卿 、康克清先后观看了演出，并接见了全体演员。同年 9、10 月间，省、市文化局和中国戏剧家协会江西分会多次召集省、市各剧团主要演员、编导人员、剧团负责人及有关单位的部分戏剧工作者座谈会。与会人员，遵照中国共产党八届十中全会的精神，根据阶级斗争的理论，针对当时的文艺形势和剧目创作情况，进行了反复座谈。着重商讨在新的形势下，戏曲工作如何积极投入“三大革命（即阶级斗争、生产斗争和科学试验）的历史洪流之中，如何促进戏曲不断革新和发展，使戏曲更好地跟上时代、反映现实、为工农兵、为社会主义、为世界人民的革命斗争服务，使之更好地适应新时代人民群众的需要等问题。同时，对于戏曲为什么要革新、能不能革新以及如何革新和怎样做一个彻底的、革命的文艺工作者等问题，也进行了广泛的探讨。这一时期，在工农兵占领社会主义文艺阵地的舆论倡导下，全省各地的戏曲剧种、剧团，创作、演出现代戏，再度掀起热潮。

1964 年初，“以阶级斗争为纲”的口号喊得更响。在此期间，反映农村中阶级斗争、两条道路斗争以及新事物战胜旧事物的戏曲作品大量涌现。“做革命人、演革命戏”、“将帝王将相、才子佳人赶下舞台”的呼声，在舆论界和戏曲界日渐高涨。

同年11月，规模空前的江西省现代戏观摩会演大会在南昌举行。大会明确提出“大抓革命现代戏、大写革命现代戏、大演革命现代戏”。明确指出：“文艺不是花儿而是阶级斗争的武器”，“演不演革命现代戏是关系到革命不革命的问题，是走资本主义道路还是走社会主义道路的问题”。明确规定：“写人物，一定要写工农兵的英雄事迹。在农村，一定要大写特写贫农、下中农中间的优秀人物。”同时还明确提出：“斩断戏曲舞台和一切旧习惯势力、道德风尚以及各种陈腐的旧观念的千丝万缕的联系，拔掉修正主义、资本主义的根子。”从此，传统戏在江西的文艺舞台上，彻底销声匿迹。

1965年2月，农村社会主义教育运动（又称“四清”运动）在江西全面展开。全省绝大部分戏曲工作者均投身于这一运动之中。

同年6、7月间，内蒙古自治区“乌兰牧骑”巡回演出队至南昌、井冈山、瑞金等地演出，《江西日报》发表评论文章，号召全省文艺工作者、各文艺团体向“乌兰牧骑”学习。此后，省文化局即从省赣剧院、省采茶剧团、省评剧团等省直文艺团体中抽调二百余名文艺工作者，组成十个文化工作队，分赴全省各地农村、山区为广大农民群众演出。在此期间，由于大力提倡上演现代戏，各专业剧团演出逐年减少，收入下降，经济亏损严重，不少剧团发不出工资，相当一部分演职员生活面临困难。

1966年6月，《江西日报》以头版头条通栏标题公布石凌鹤的所谓“反党、反社会主义的罪行材料”。同时发表《放手发动群众，横扫一切牛鬼蛇神》的社论。随即，中共江西省委、江西省人民政府作出撤销石凌鹤江西省文化局局党组书记、局长等党内外一切职务的决定。随之，省内舆论工具连篇累牍地批判石凌鹤创作的一批剧作。从此，一场史无前例的“文化大革命”运动，在全省普遍展开。在“彻底砸烂文艺黑线”、“彻底批判封、资、修”、“横扫一切牛鬼蛇神”等口号的冲击下，全省的戏曲事业遭到了致命的摧残。许多戏曲界知名人士及戏曲剧团的艺术骨干，被打成“资产阶级反动权威”、“戏霸”、“文艺黑线人物”、“反革命修正主义分子”；一些稍有成就的青年戏曲工作者，也被当作“修正主义的苗子”而遭到打击；有的戏曲工作者，甚至被迫害致残、致死；所有的传统剧目及多数现代戏，均被当作“封、资、修文艺黑货”、“文艺黑线产物”而遭到批判；大量的古典戏曲服装、道具、戏箱及音像、文字资料，或遭焚毁或化作纸浆；文化系统各级组织及其所属剧团，基本陷于瘫痪状态之中。

1967年2月，中央文化革命领导小组发布的《关于文艺团体无产阶级文化大革命的决定》（即“文艺六条”）下达，全省各戏曲剧团均陷入“无政府状态”之中。1968年工人、解放军毛泽东思想文艺宣传队进驻文艺界，领导“斗、批、改”。在“清理阶级队伍”运动中，不少戏曲工作者再度惨遭迫害，造成了不少冤、假、错案。在此期间，省文化局、省文艺学校和省评剧团等单位被撤销，省直戏曲剧团被并入南昌市或下放给南昌市领导。各地、市、县的

戏曲剧团，也相继被撤销。全省大批戏曲工作者，被下放到农村“插队落户”，从事农业劳动。唯独南昌市京剧团上升为江西省京剧团。直到 1972 年，已经成为南昌市赣剧团的江西省赣剧团才得以恢复原名并重新被列为省直戏曲剧团，原江西省采茶剧团从此一直降为市级剧团。此时，“文化大革命”中得以幸存的少量戏曲剧团，多以搬演所谓“革命样板戏”为主要任务。1974 年间，报刊上又以“批判尊儒反法的坏戏，肃清孔孟之道的流毒”为名，再次掀起对传统戏的批判。此后，随着“普及革命样板戏”热潮的兴起，各地、市、县以下放知识青年为主体的“毛泽东思想文艺宣传队”、“文工团”相继建立，部分下放到农村的戏曲工作者，又陆续被召回到城里，从事普及、移植“样板戏”的工作。与此同时，各地的“文宣队”和“文工团”，也编演一些以“反潮流”、“斗走资派”、“抓阶级斗争”、“学大寨”及配合当时当地的宣传中心、政治运动为内容的文艺节目。在此期间，为选拔参加全国“农业学大寨文艺调演”节目，省文艺界曾先后两次举办全省创作剧目调演。一些以反映“与走资派作斗争”为主要内容的戏曲剧目相继出现。这些剧目，因受“样板戏”所谓“三突出原则”等创作思想的影响，大都以塑造所谓“高、大、全”的“英雄典型”为前提，一般都缺乏生命力。

1976 年 10 月，“四人帮”反革命集团被粉碎。从此，被“四人帮”禁锢十年之久的江西戏曲艺术事业，逐渐恢复生机。一批在“文化大革命”中遭到禁演的剧目（如京剧《大渡河》、采茶戏《红松林》等），陆续恢复上演。特别是 1978 年 12 月中国共产党召开了十一届三中全会之后，江西戏曲界出现了重大的转折。“文化大革命”中的左倾错误，开始得到认真的全面纠正，“文化大革命”中被撤销的戏曲机构（如剧目工作室、剧团等），陆续得到恢复；戏曲界的冤、假、错案，陆续得以纠正，石凌鹤等一批蒙冤的戏曲工作者，相继获得平反昭雪；一大批优秀的传统剧目和新编的历史剧、古装戏、重新与观众见面并受到热烈欢迎。至 1982 年底，全省拥有一百零三个专业戏曲剧团，演职员达八千二百零四人，剧团总数基本上恢复到“文化大革命”以前的状况。江西的戏曲艺术事业，经过恢复、整顿，拨乱反正，进入新的发展时期。全省各地的剧种、剧团，在“百花齐放”、“百家争鸣”的方针指引下，“传统戏、新编历史戏、现代戏三并举”的政策得到全面的落实。短短几年中，一批优秀剧目（如赣剧《万家富》、《邯郸梦记》，采茶戏《孙成打酒》、《喜鹊闹梅》、《茶童戏主》，京剧《卞主任》等）相继问世。大批优秀中青年戏曲新人不断涌现。仅在 1981 年由江西省文化局举办的全省第二届青年演员会演中，戏曲界就评选出三十多名优秀青年演员和百余名表演奖获得者。赣剧、采茶戏、宜黄戏、宁河戏、盱河戏、京剧、越剧、黄梅戏等十多个剧种，人才辈出，各领风骚。

与此同时，全省各剧种、剧团抢救戏曲遗产的工作，也普遍得到恢复和加强，并取得了较大进展。如 1981 年将从广昌县挖掘出来的“孟戏”定名为盱河戏并正式成立广昌县盱河戏剧团以及宜黄戏、弋阳腔等剧团相继恢复建制等等。通过全省范围的大规模的戏曲普

查，全省二十四个剧种的分布、流变等情况基本掌握。随着全国、全省第四次文代会的召开和剧协江西分会及江西省剧目工作室（后改为江西省戏曲研究所）等机构的恢复与建立，《江西戏剧》、《江西戏曲论坛》、《影剧新作》等戏剧刊物相继问世。随之，全省的戏曲理论及戏曲研究工作得到加强。随着江西省文艺学校的恢复和各地、市戏曲教育机构的相继建立以及各戏曲剧种、剧团演员训练班如雨后春笋般地迅速成长，全省的戏曲教育事业，普遍得到加强。一批批戏曲新人，脱颖而出。1980 年由江西省文化局举办的全省戏曲教学汇报演出大会，展示出全省戏曲教育的可喜成果。

自中华人民共和国成立至 1982 年的三十多年中，江西的戏曲艺术事业，虽然经历过一段相当长时间的曲折和坎坷，但却始终以其坚实的步伐向前迈进。

图　表

大 事 年 表

（1912—1982）

中华民国元年（1912）

9 月，江西第一个戏曲剧院开智舞台在省城南昌城隍庙建立，演出京剧，并时有秦腔（即河北梆子）与京剧同台演出。

12 月，江西省通俗教育委员会成立，下设戏剧部负责戏曲工作。

中华民国二年（1913）

省城南昌顺直会馆内建有剧院，可容一千五百个座位，同时，江西督军府内也设有戏台，备有全副戏衣与道具，经常演唱京唱。

中华民国三年（1914）

乐平饶河戏“四大名班”之一的“赛同乐班”在渡头兴班。

湘剧科班“凤鸣班”更名为“凤仪班”，在萍乡宣凤邹家大屋瑞公祠开班。培训湘剧学员，学制一年半。前后共办五期。

中华民国五年（1916）

东河戏、祁剧科班“兴国儿戏园”在兴国县创班，总经理杨大富。招收的学员分生、旦、净、丑及音乐等六个专业，学制五年。

中华民国六年（1917）

上饶广信班小麒麟科班起班。

高安花鼓戏科班“柯万芝班”在高安县起班，班主柯万芝（诨号“盖天麻子”）。

中华民国七年（1918）

东河戏、祁剧科班“于都娃娃班”创班，该班由国会议员刘濂、省议员郭子霞及士绅罗藻云、宋史田、易都生、周贵喜等集资创办，首期招收学员三十名，学制三年。

京剧票友彭春山在南昌成立京剧科班，请京剧、徽剧教师授课，经七八年教学，培养了一批南昌本地的京剧新生力量。

中华民国八年(1919)

上饶广信班小乐云科班起班。

中华民国九年(1920)

上饶广信班小荣春、小鹤林科班起班。

中华民国十五年(1926)

在共产党人陈赞贤的倡导下,东河戏艺人在赣县成立“梨园工会”,参加工农革命运动,并将东河戏戏班统一改称“舞台”。

本年,国民革命军打进南昌,为了纪念孙中山先生,在南昌建立了豫章公园和中山堂。中山堂落成后,特聘请九江、武汉方面的京剧演员演出,盛况空前。并迁至新舞台旧址,专演夜戏。

中华民国十六年(1927)

10 月,永新“三湾改编”后,中国工农革命军在连以上均成立了军人活动室(后称列宁室或士兵委员会),开展文化宣传活动,每逢纪念日或工农兵联欢会,便举行新剧、京剧、双簧等演出。

奉新瑞河戏和腔堂演员胡文明带领全班人员参加工农革命军,此后他们以戏曲作宣传,编演了《新十字写》、《新十劝郎》、《新十劝嫂》等新剧目。

本年,南昌县农村的“三脚班”被“新舞台”邀进南昌市内演出,从此采茶戏便在省城逐渐兴盛起来。

中华民国十七年(1928)

5 月 4 日,朱德、毛泽东率部会师宁冈县砻市,在庆祝会师的大会上,一位叫佟罗的女战士,表演了一段平(京)剧清唱,受到部队指战员的欢迎。

5 月 25 日,中共中央发布《军事工作大纲》,此后,中国工农革命军改称为中国工农红军。

6 月,工农红军在宁冈县召开“七溪岭战斗胜利”祝捷大会,军宣传队演出了戏剧《二羊大败七溪岭》,永新县妇女慰劳队演出了根据孟姜女小调填词的《打垮江西两只羊》,一战士编演了平(京)剧快板《杨如轩带花潜逃》等。

9 月,在庆祝黄洋界保卫战胜利的祝捷大会上,工农红军第四军宣传队利用平(京)剧《空城计》的唱腔,编演了《毛泽东空山计》等节目。

中华民国十九年(1930)

5 月,江西省文艺工作者联合会在南昌市召开成立大会,到会代表一百余人,选举沈默为会长,并通过了开展“普罗列塔利”(俄文音译:无产阶级)文艺的行动纲领。7 月,该会被国民党解散。沈默、黄一帆被捕并遭杀害。

下半年,赣东北省苏维埃政府成立红色新剧团,后改名为赣东北省工农剧团。

10月，中共赣东北省工农剧团在贵溪县夏家祠堂戏台举行宣传演出。戏曲节目有《送郎当红军》(唱赣南采茶戏〔十月怀胎〕调)等。

工农红军第一军团攻克吉安，在祝捷晚会上，演出了一些旧花鼓戏，内容平庸不健康。罗荣桓看后提出批评意见:“不能演充满封建糟粕的旧戏，要演反映苏区斗争生活，宣传革命道理的文明戏”。

中华民国二十年(1931)

1月25日至27日，江西省总部第二艺术宣传团在南昌青年会举行游艺大会，演出平(京)剧等节目。

10月，在苏维埃湘赣省儿童部召开的第一次代表大会上，负责湘东南特委儿童局工作的胡耀邦，即兴表演了根据赣南采茶戏《小放牛》改词的《大放马》片段，博得全场喝彩。

12月，李伯钊在宁都县召开的全苏维埃剧社工作座谈会上提出“改良楚剧(即楚南戏)，创造新戏”的号召。各剧社便纷纷以“旧瓶装新酒”的方法改编旧戏。

本年，赣东北省苏维埃政府通令禁演旧戏，提倡演新戏;要求对旧戏班进行教育、改造，使旧戏为宣传革命服务。

中华民国二十一年(1932)

2月18日，国难剧社在南昌召开第一次筹备会，决定以“扮演戏剧，筹款助饷”为剧社宗旨，并通过了《国难剧社组织章程》，盛紫庄被推选为主席。

春季，由官商合办的南昌光明大戏院在中山路瓦子角建成开业。

7月19日，江西省政策研究会举行第十八次讨论会，研究戏剧应否禁止问题，会议认为，“戏剧为社会教育之一种，又关人民娱乐，以不禁为原则”;“中国旧戏，良者存之。不良者废之”;“国难‘匪患’时期，某些地区自应禁止演戏”。

9月2日，苏区戏剧运动的领导机构——工农剧社，在瑞金县正式成立，并颁布了《工农剧社章程》。此后，各省、县苏维埃相继成立了分社、支社。

9月，湘赣省苏维埃政府第二次代表大会通过的决议案，其中第五项“文化教育工作”条规定，“各县应组织新剧团、化装讲演团、跳舞队到乡村表演，禁止表演花鼓淫戏，以及一切宣传迷信思想的旧戏”。

10月10日，在工农红军学校为第三期学生举行的毕业典礼大会上，工农剧社到会演出平(京)剧等节目。

11月6日，南昌市艺风社召开成立大会，决定以“唤起民众，转移风气，发扬民族精神”为宗旨，并推选李中襄、李德剑、车驹等为理事。

中华民国二十二年(1933)

3月5日，中央工农剧社召开了第一次特别会议，决定征调苏区青年，创办蓝衫团

学校，次日即由中共中央局发出通知，并于4月4日正式开学。

3月8日，江西省教育厅成立推行音乐教育委员会，下设戏剧股负责戏剧工作。程懋筠任主席。

3月12日，工农剧社成立编审委员会并开始工作，负责审查苏区各地俱乐部编演的剧本与歌曲等。

7月，《江西民国日报》刊登文章，提出取缔戏剧的七条标准，即"鼓吹反动思想"；"鼓吹邪怪"；"提倡君权"；"诲淫"；"诲盗"；"表现残酷"；"提倡畸形道德"等。

12月5日，《红色中华》刊发《艺术领域内的阶级斗争——展开反封建旧戏的斗争》一文，指出封建旧戏仍在一些落后群众中传播反动意识。要求革命根据地从根本上解散封建旧戏班，同时各地的工农剧社分社、蓝衫团要广泛深入群众，用革命新剧占领舞台，宣传群众，教育群众。

中华民国二十三年(1934)

1月11日，《江西民国日报》报道，由国民党江西省省党部，南昌市市党部、民政厅、教育厅、公安局等联合组成的"江西省民众娱乐指导委员会"成立一年来，共审查禁演平(京)剧二十本，采茶戏十三出，删改平(京)剧二十二种，并会同公安局查获烧毁了一批唱本等。

2月，工农剧社蓝衫团改名为苏维埃剧团，蓝衫团学校改名为高尔基戏剧学校。

3月8日至4月8日，中央苏维埃剧团从瑞金县出发，先后到梅杭、西江、洛口、壮埠、朱兰埠、会昌、踏岗、武阳等地作春耕巡回演出，节目以演活报剧为主，兼唱戏曲。

春末，梅三和在南昌市创办"贫民省剧社"(南昌采茶戏此时改称"省剧")，招收九至十三岁的男女学员二十余人，为南昌采茶戏的第一个科班，后因日寇入侵南昌而散班。

中华民国二十四年(1935)

7月31日，国民党江西省执行委员会召集各机关代表商讨"利用戏剧宣传主义"的办法。

9月4日，南昌市各界平剧票友发起义演。赈济赣鄂水灾灾民。

本年，由于国民党向中央苏区发起第五次"围剿"，中央工农剧社领导和骨干随红军主力部队北上转移，留下的部分人员则组建了火星、红旗、战号三个剧团，分赴前线坚持演出，并于元宵节在于都县举行了苏区戏剧的最后一次大汇演，瞿秋白、陈毅、毛泽覃、陈潭秋、何叔衡、邓子恢、项英等领导人观看了演出。不久，苏区沦陷，剧团人员转入游击战争。

中华民国二十五年(1936)

2月，《江西梨影丛刊》创刊，主编王延荣，江西南昌大舞台戏剧部发行。该刊专门介绍江西地区平剧界的动态，共出五期。

中华民国二十六年(1937)

8月10日，南昌市文艺界抗敌后援会成立。

10月，江西省乡村抗战宣传巡回工作团成立，下设戏剧队等，赴乡村从事抗日救亡宣传活动。

中华民国二十七年(1938)

2月，新四军战地服务团在南昌市成立，并由驻赣办事处宣传部长黄道、干事薛暮桥等率“江西青年服务团”第六大队赴吉安等地演出戏剧，进行抗日宣传活动。

5月24日，“江苏流亡青年抗敌化妆宣传团”，为慰劳受伤官兵，在吉安开明大舞台上演平剧《大反潼关》等八个剧目。

7月2日，江西省教育厅组成抗战宣传工作团，下设戏剧组等。

8月，为纪念“八·一三”抗战二周年并征募药品，“省抗敌后援会宣慰团”在吉安县(因日寇入侵南昌，江西省政府移驻于此)上演平剧等节目，“×军俱乐部儿童科班”(均为十六岁以下儿童)也同时上演了平剧。

10月27日至29日，省新闻界在吉安县新兴舞台举行支援抗战游艺募捐大会，各名票、名伶参加了表演。

中华民国二十八年(1939)

2月，江西省抗敌后援会戏剧分会在吉安县成立。

6月13日，赣县群乐剧院为支援抗日战争举办平剧义演。

6月，江西省各界在吉安县举办禁烟宣传周，“工商俱乐部”、“省宣慰七队”先后公演了平剧等节目。

8月，为纪念淞沪抗战，“省宣慰二团”第三平剧组在中山堂举行平剧公演。“×军俱乐部儿童科班”和“省后援二团”也公演了平剧。

中华民国二十九年(1940)

4月，江西戏剧协会在吉安县成立，程敏任主席。

6月，江西省教育厅发布训令，转发国民党中央宣传部禁演的二十九个平剧剧目，即：《铁公鸡》、《二姐进庙》、《卖胭脂》、《黑驴告状》、《馒头庵》、《卖饽饽》、《打樱桃》、《斗牛宫》、《红梅阁》、《石头人招亲》、《双沙河》、《全部彭公案》、《乾隆下江南》、《济公活佛》、《火烧红莲寺》、《梅绛亵》、《杀子报》、《剖腹验花》、《阎瑞生》、《日月图》、《送银灯》、《遗翠花》、《双铃记》、《百万斋》、《海潮珠》、《瑞云庵》、《目连救母》、《莲花传》、《错杀奸》等。

9月，江西省新闻界为征募寒衣举办游艺会，节目有平剧《大回朝》、《武家坡》等。平剧演员汪雪芳、刘金英等联合票友，在复兴大舞台演出《金榜乐》、《拾黄金》等。

11月，第五补充训练处抗战剧团为劳军募衣举行平剧公演。

江西省各界为纪念防空节在吉安县举办游艺大会，演出平剧《宝莲灯》等节目。

江西省工商俱乐部开展“改良平剧、名角、琴师业务”活动。

12月，江西省新闻界为募捐“记者号”飞机举行平剧公演。

中华民国三十年(1941)

1月，江西省工商俱乐部业余剧社响应“记者号”飞机募捐运动举行平剧公演。

3月，江西省政府职员公余联欢社在吉安县上演平剧三天，剧目有《除奸恨》、《凯旋荣归》等。

8月，江西省教育界为捐献“特教号”飞机在吉安县连续六天演出平剧等节目。

江西省戏剧教育工作队成立，下设话剧、平剧两个组，平剧组由原伤兵之友社平剧队改组而成。

9月，为募捐“记者号”飞机，省新闻界特邀陈涵舟、童秋芳等来吉安县公演平剧。

10月，著名戏剧家田汉在吉安县主持创办《戏剧春秋》。

中华民国三十一年(1942)

1月8日至12日，为慰劳江西保安队及荣誉军人，平剧票友杨遇春、陈涵舟、罗肖华等人在临时省会(移设泰和县，抗日战争胜利后迁回南昌)举行募捐游艺会，演出平剧《断太后》、《胭脂褶》、《空城计》、《三娘教子》、《黄鹤楼》、《汾河湾》等剧目。

1月15日，江西戏剧学会在泰和县成立。

3月，江西省抗敌后援会为救济灾民，特请熊筱南等举行平剧募捐公演。

3月3日至5日，江西省戏剧教育队为筹资购买战时公债，在泰和县民众大戏院演出平剧《潇湘夜雨》、《明耻教战》、《群英会》等剧目。

10月21日至30日，江西省三民主义文化运动委员会为组织江西省戏剧节，邀请全省各名票友举行平剧等公演。

12月5日至7日，江西票友响应捐献滑翔机运动，举行募捐游艺大会，在泰和县建艺剧场演出平剧《草桥关》、《黄鹤楼》、《浩气长存》、《群英会》、《宝莲灯》、《骂殿》等二十二个剧目。

中华民国三十二年(1943)

3月26日至4月30日，省会艺员为劝募“泰和党员号”滑翔机，在泰和县建艺剧场演出平剧《宇宙锋》、《嘉兴府》等。

4月11日，省会各界平剧联合研究会举行成立大会，并演出《独木桥》、《御碑亭》、《法门寺》、《鸿銮禧》等剧。

7月7日，省会各界举行“七·七”抗战六周年纪念大会，省推行教育委员会、大路俱乐部、省戏剧教育工作队等演出了平剧等节目。

10月，吉安“新声”舞台因擅自演出禁戏《玉堂春》“嫖娼”一段，被判罚公演一晚，票资作冬赈会费。

冬季，江西省第四行政区专员公署专员蒋经国的夫人蒋方良在赣县赣南大礼堂与平剧演员徐宝元联袂演出《女起解》片段。

中华民国三十三年(1944)

2月15日，为庆祝江西省第一届戏剧节，省会戏剧界人士在省人民教育馆召开座谈会并举行戏剧展览会开幕式，会后演出了平剧、江西地方剧、(即南昌采茶戏)粤剧、苏剧、闽剧等节目。

5月4日至6日，省会戏剧工作者为参加西南戏剧展览的江西代表团筹募演出费及旅费，在建艺剧场公演平剧《人面桃花》等。

11月3日至15日，国民党军队某师正气剧团为筹募士兵医药费，在建艺剧场公演《甘露寺》、《七星庙》、《大英节烈》、《玉堂春》、《九更天》、《诸葛亮招亲》等节目。

中华民国三十四年(1945)

4月14日至29日，《捷报》社在宁都县举办筹募战时服务金平剧公演，剧目有《御碑亭》、《捉放曹》、《贩马记》、《三国志》、《四盘山》、《猪八戒》、《北汉王》、《法门寺》、《白虎堂》、《能仁寺》、《坐宫》、《潇湘夜雨》等。

5月3日至31日，第三战区为筹募过境部队营房设备费举行游艺会，演出平剧《空城计》、《雪弟恨》、《三岔口》、《霸王别姬》、《天女散花》等。

6月至7月，军民同乐社为“伤兵之友”筹募基金，在宁都县演出平剧《临江驿》、《女侠红蝴蝶》、《姜皇后惨史》、《西湖姻缘》、《新梁红玉》等几十台节目。

9月3日，江西各界数万人在宁都县举行隆重集会，热烈庆祝抗日战争胜利，会后，举行了平剧公演。

11月12日至18日，为开展社会教育普及文化建设运动，江西省教育厅在南昌市主办社教扩大运动周，举行了平剧公演等十五项活动。

12月4日至6日，江西省戏剧教育队在南昌市举办戏剧资料展览会，展出了舞台设计、舞台面、舞台模型、平剧脸谱、平剧图示、戏装设计等戏剧资料，并举行了剧本评价、剧本研究等活动。

中华民国三十五年(1946)

1月19日，江西省文化运动委员会，为促进省会戏剧界人士之间的联系，发展本省的戏剧事业，在南昌市忠爱社举行茶话会，有六百多位戏剧工作者参加。

1月24日，省戏剧教育工作队平剧组在民众剧院公演改良平剧《西门豹》。

2月15日至4月3日，江西省教育厅在南昌市举行第三届戏剧节，戏曲活动有：省戏剧教育工作队精忠剧组上演平剧《群英会》，民乐剧社上演平剧《董小宛》，省政府联欢社上演平剧《八义图》、《女起解》、《扫松》、《宇宙锋》、《独木关》、《贩马记》等。

4月2日，第六军官总队青云剧社四一三三铁魂剧社在南昌市演出平剧《黄金台》、

《劈山救母》等。

4月3日，江西省戏剧电影协会成立。

7月22日，《江西戏剧》社为筹募基金，特邀票友童庆祯在江西大舞台公演平剧。

8月，明星大戏院迁回南昌市，改名为南昌大戏院。

9月，江西省戏剧教育工作队被裁撤。

中华民国三十六年(1947)

2月12日，南昌市文化界举行第四届戏剧节庆祝活动，宪兵八团连续三天公演平剧。

4月，南昌市政府发出通告，取缔假借演戏名义进行募捐。

5月18日，省立实验民众教育馆巡回平剧团成立，闽克强任团长。

6月，为加强对江西文化活动的控制，国民党中央文化运动委员会派国民党江西省党部执行委员苏郇圃兼任江西省文化运动委员会主任委员。

11月1日，南昌市政府下令，市内各娱乐场所一律禁止夜间营业，次年二月始获准恢复。

中华民国三十七年(1948)

1月22日至24日，南昌市立民众教育馆为响应冬令救济募捐运动，举行平剧义演，剧目有《三国志》、《献金救国》、《游龙戏凤》、《黄鹤楼》、《扫松》等。

2月15日，南昌市剧人联谊会在省立实验民众教育馆举行第五届戏剧节座谈会，会后演出了平剧《珠帘寨》。本届戏剧节从2月23日至3月2日义务公演平剧等共十九场。

4月6日，南昌市各戏院为响应国立中正大学助学运动，纷纷举行戏剧义演。

4月11日至15日，为筹募中山堂设备基金，大路俱乐部邀请南昌市的名票、名伶在中山堂公演平剧。

6月16日，南昌市民间艺人工作协进会改组为南昌市民间艺人协会，会员包括省剧(南昌采茶戏)、歌舞、话剧、说书、清音、魔术、杂耍、国术等九类艺人。

6月，江西省立实验民众教育馆成立业余平剧研究社。

1949年

2月15日至17日，为庆祝第六届戏剧节，南昌市业余剧人在民众教育馆召开座谈会，南昌市民间艺人协会演出省剧(南昌采茶戏)，省立实验民众教育馆举办了“戏剧资料展览会”等活动。

1949年5月22日，南昌解放，全市戏曲艺人自发走上街头，加入欢迎行列，敲锣打鼓热烈欢迎中国人民解放军入城。

6月9日，南昌市军事管制委员会文教接管部接管南昌市的省市文教单位。

6月16日，江西省人民政府教育厅成立，彭加伦兼任厅长。教育厅下设文艺科负责戏曲工作。

11月3日，中华人民共和国成立后，南昌市教育局根据中华全国戏曲改进筹委会的要求，召集戏曲、曲艺等艺人会议、研究筹建南昌市民众艺人协会，并决定11月14日在民众教育馆召开成立大会。

11月22日，江西省文学艺术界联合会筹备处召开南昌市戏曲工作者座谈会，六十三位代表参加，筹备处负责人石凌鹤传达了对旧剧进行改革和剧人的自我改造等文艺政策。

12月1日至12日，江西省文联筹备处召开南昌市文学艺术界代表会议，包括戏曲界在内的文艺各界代表一百零五人与会。会上正式成立江西省文联筹委会，选出石凌鹤、刘筱蘅(京剧名演员)等二十五人为筹委会委员。会议期间，江西省政府主席邵式平、中共江西省委宣传部长彭加伦到会讲话。

12月25日，江西省文联筹委会召开第一次委员会议，选出常务委员九人，石凌鹤为筹委会主任，李林、江橹为副主任。

1950年

1月25日，江西省文联筹委会召开省直和南昌市各文艺团体代表座谈会，商定于本月29日举行推销人民胜利折实公债宣传大游行，五十多个单位、文艺组织的成员，参加了在各交通要道、街头、广场进行的游行宣传。演出了京剧、采茶戏和其他歌舞节目。

3月，江西省文联筹委会主任石凌鹤到景德镇市观看泰安戏院演出的饶河戏。在会见演员、了解剧目和艺人生活情况后，当即建议中共景德镇市委扶植这个古老剧种。市委决定由总工会接管这家戏院。

5月，南昌市胜利剧团演出新编京剧《三打祝家庄》，《江西日报》发表剧评《〈三打祝家庄〉的教育意义及其演出》。

6月15日，江西省文联筹委会为改革地方戏而筹建的实验演出场所——江西地方剧院竣工，邓筱兰、陈麝香、陈飞云、喻财宝等在开幕式上演出《新打狗劝夫》、《芸娘》等南昌地方戏剧目。

6月，江西省文联筹委会派出程耘平、武建伦、程南豪、叶红等四位戏改干部去景德镇泰安戏院，访问饶河戏老艺人，记录、整理饶河戏剧本和唱腔，并从剧本、音乐、表演各方面进行辅导，开始饶河戏的改革工作。

7月3日，江西省文联筹委会召集南昌市的文艺工作者举行土改座谈会，包括戏曲演员陈麝香、喻财宝、邓筱兰等在内的四十余位文艺工作者参加了座谈。

7月12日，省文联筹委会召集南昌市戏曲编导及剧院行政人员举行旧剧改革座谈会，提出应根据有利的、无害的、利多害少的、有害的四条原则来分析、鉴别剧目，内容有

害的剧目不能上演。

8月1日，江西地方剧院首次下乡演出，剧目有《董小宛》、《芸娘》、《新打狗劝夫》等。

8月7日至9月7日，为提高戏曲演员的思想业务素质，江西省文联筹委会委托江西地方剧院开办艺人学习班，二十五人参加了学习，省文联筹委会干部高履平任班主任。

8月20日至9月4日，为配合土地改革的宣传，经江西省委宣传部同意，江西省文联筹委会号召南昌市七家剧院联合举行反霸斗争的新编剧目《七巧姻缘》的观摩公演，共演出了南昌地方戏、京剧、越剧等三个剧种各自排演的《七巧姻缘》四十六场，观众达三万五千余人。并对剧团(院)和个人表演进行了评奖。

11月，江西派高履平等三位代表出席中央人民政府文化部召开的全国戏曲工作会议。

1951年

1月，江西省文联筹委会从浮梁工人剧院邀请四十名饶河班演员，在南昌成立江西省赣剧实验剧团。后又调来上饶信河班青年演员二十人充实该团。此次饶河班、信河班合班组团，进入南昌，由省文联筹委会在筹建赣剧实验剧团时定名为赣剧，原称省剧的南昌地方戏则定名为南昌采茶戏，并征得文化部的同意。

2月2日，江西省文联筹委会在中山堂召开“赣剧改革座谈会”邓鹤鸣、童庆祯、李熙纲等二十余人参加了座谈。

4月10日至19日，江西省首届文学艺术工作者代表大会在南昌举行。会议检查和总结江西解放以来的文艺工作，正式成立了江西省文学艺术界联合会及各协会机构，一批戏曲名演员当选为文联委员。

5月7日，江西省文联组织省直和南昌市戏曲剧团负责人，学习和讨论中央人民政府政务院颁发的《关于戏曲改革工作的指示》，并要求各戏曲剧团认真贯彻执行。

6月19日，荀慧生率领留香社剧团来昌，演出《白蛇传》、《荆钗记》、《红娘》等剧。

10月，江西文艺干部学校在南昌开办，下设音乐科、戏曲科、戏剧科和创作室。石凌鹤兼任校长，时佑平任副校长。

12月1日，马连良，张君秋等来南昌演出《甘露寺》、《四进士》、《苏武牧羊》等剧。

12月11日，江西省人民政府主席办公室就土地改革中的文艺创作问题举行座谈会，并决定成立以邵式平为主任委员的省文艺创作评审委员会。

1952年

1月14日，江西省直文艺单位响应中南区文代会和中共江西省委的号召，派出文艺工作者参加土改工作，一批戏曲演员纷纷下乡参加土改。

2 月，江西省赣剧实验剧团因故停办。

4 月 11 日，尚小云率京剧团来南昌，在南昌剧场演出《金山寺》、《断桥亭》、《尉迟恭》等剧。

9 月 2 日至 27 日，在中南区第一届戏曲观摩演出大会中，江西代表团演出赣剧《太君辞朝》、《断桥》、《插花功宴》、《崔子弑齐君》、南昌采茶戏《选郎》、《画图记》、赣南采茶戏《采茶山歌》和《卖杂货》等剧。其中《选郎》、《采茶山歌》获会演节目奖；邓筱兰、朱莲芳、杨桂仙等九人获表演奖。

9 月 22 日至 28 日，江西省第二届文学艺术工作者代表大会在南昌举行，到会代表三百零四人。矢明被选为省剧协主席，汪洋、欧阳雅为副主席。

9 月 30 日，江西省文化事业管理局成立，石凌鹤任副局长。文化局下设艺术科主管戏剧工作。

10 月 6 日至 11 月 14 日，在全国第一届戏曲观摩演出中，中南区代表团江西队演出南昌采茶戏《选郎》、邓筱兰获演员三等奖。11 月 2 日晚，南昌采茶戏《画图记》(朱莲芳、邓筱兰、陈飞云、周奎生主演)还与北京京剧团、河南豫剧团、上海京剧团在中南海怀仁堂同台演出，刘少奇、朱德、周恩来等中央领导人观看了演出。

本年，江西省文化局成立“江西省、市戏曲改进委员会”，配备专职干部从事剧本整理和改编，并重点进行演出辅导工作。

1953 年

1 月 1 日，江西省赣剧团正式成立。高履平任团长，左云祥任副团长。

1 月 16 日，江西省采茶剧团成立。殷刚任副团长。

1 月 27 日，全省第二届英模大会在南昌举行。南昌采茶戏演员邓筱兰被评为乙等个人模范。

2 月，江西省戏曲改进委员会正式成立，石凌鹤兼任主任委员，李林、矢明兼任副主任委员。原在 1952 年成立的临时机构——江西省、市戏曲改进委员会同时撤销。

3 月 30 日，江橹出任省文化事业管理局副局长。

5 月 5 日，江西省文联、南昌市文联、省总工会文教部等十五个单位组成基建工人文化服务委员会，分头组织力量，到基建工人集中的地方进行演出、放映和图片展览等活动，戏曲节目有省采茶剧团演出的《梁山伯与祝英台》、《七姐下凡》、《选郎》等。

5 月 29 日，江西省赣剧团在赣剧院(大世界戏院原址)首次公演《梁祝姻缘》，并第一次使用幻灯字幕，即在该剧中用白竹布写大字，安装在转筒式圆柱上，再用特制灯光照射。

6 月 19 日至 24 日，省戏改会、南昌市文教局，为加强各剧种与艺人之间的团结与互相学习，举行《白蛇传》观摩演出。参加演出的有赣剧、南昌采茶戏、京剧、越剧四个剧

种的五个省、市剧团。

8月，江西省文化事业管理局开办文艺干部训练班，来自全省各剧团的演员、戏剧干部等七十余人参加学习，学期三个月。

9月，江西省赣剧团演员训练班开学。高履平兼任班主任，徐伯轩任副主任。学制五年。

9月23日，为继承和发扬民族戏曲遗产，江西省戏曲改进委员会、南昌市文教局、南昌市文联联合举办赣剧老艺人来省传艺茶会，李福东、叶三义、徐双林、李南水、徐维栋、郑瑞笙、龚泰泉、俞六喜、冯依金、夏义昌、王仕仁等十一名老艺人参加，他们都表示将毫不保留地把艺术遗产传给下一代。

11月25日至12月26日，省赣剧团在武汉演出《梁祝姻缘》、《牛郎织女》、《白蛇传》等剧，12月4日中南区与武汉市文艺界举行座谈会，高度评价了赣剧《梁祝姻缘》的改编和演出。崔嵬、巴南岗、龚啸岚等出席了座谈会。12月10日《长江日报》发表读者来信综述《我们需要像赣剧〈梁祝姻缘〉这样的好戏》。

12月20日至29日，江西省文化事业管理局召开全省专业剧团会议。出席会议的有赣剧、采茶戏、京剧、越剧、楚剧（今祁剧）、湘剧、婺剧、话剧等八个剧种，七十二个剧团，共一百六十一位代表。中南行政委员会文化局长崔嵬参加了会议。会议对本省四年来专业剧团的工作进行了检查，并针对全省戏剧工作中存在的问题，戏改政策及工作方向、领导关系等作了指示。

12月，为检阅本省四年来的文艺创作，江西省文化事业管理局举办了全省第一次文艺创作评奖活动，南昌采茶戏剧本《选郎》获文学作品一等奖，另有二十五人获优秀演员奖，三人获戏曲音乐工作者奖，十二人获老艺人奖。

本年至1954年底，江西省文化事业管理局先后批准南昌地方剧实验剧团、景德镇市赣剧团、九江专区采茶剧团、抚州专区采茶剧团、上饶专区赣剧团、吉安专区采茶剧团、赣南专区采茶剧团、宜春专区采茶剧团等八个民间职业剧团为民营公助剧团，并分别选配了专职戏改干部。

1954年

5月10日至7月10日，为在秋季举行的全省戏曲观摩会演作准备，江西省文化事业管理局举办戏曲导演、演员研究班，来自全省六十一个专业剧团的七十一名导演、演员参加了学习。

9月13日，南昌市第二届戏曲观摩会演大会开幕，省、市文艺界人士及全市各国营、私营剧团戏曲工作者约七百余人参加会演，演出剧目有：《不能走那条路》、《攀笋》、《志愿军的未婚妻》等。

10月2日至31日，江西省文化事业管理局在南昌市举行江西省第一届戏曲观摩

会演大会。十六个剧种的七十八个剧团共演出六十六个剧目。大会对剧本、演出、导演、演员、音乐、舞台美术及老艺人进行了全面评奖，出现了《攀笋》、《借女冲喜》、《人往高处走》、《妇女代表》、《装疯骂殿》、《张三借靴》、《睄妹子》、《卖杂货》、《补皮鞋》等一批优秀剧目。会演分两轮举行，并选择其中部分优秀剧目先后对外公演八场。

10 月 14 日，江西省文化事业管理局按照文化部颁发的《关于民间职业剧团的登记管理工作的指示》和《关于加强剧场管理工作的指示》，制定《江西省民间职业剧团登记工作计划》和《关于民间职业剧团登记工作试点办法》。草拟了《江西省民间职业剧团登记管理工作条例》并报请省人民委员会颁布，同时决定在南昌专区进行登记试点。

10 月 21 日，石凌鹤任江西省文化事业管理局局长。

11 月 29 日，江西省赣剧团在长沙演出《梁祝姻缘》、《白蛇传》、《陈妙常》等剧。12 月 1 日，湖南省文化局、湖南省文联举行了欢迎会，同日下午，湖南省湘剧团、邵阳花鼓戏剧团和民众花鼓戏剧团演出《拨火棍》、《扫松》、《打鸟》等剧目招待赣剧团。

1955 年

1 月 20 日，中国戏曲研究院副院长周信芳率华东戏曲研究院京剧实验剧团抵昌，省文化事业管理局局长石凌鹤、省文联主席李定坤等到车站迎接。下午举行欢迎会，晚上起周信芳等在南昌剧场上演《四进士》、《追韩信》、《打严嵩》、《徐策跑城》、《清风亭》、《群英会》、《借东风》、《宋士杰》、《华容道》、《文天祥》等剧。省文化事业管理局通知全省戏曲剧团派演员观摩学习。

2 月 6 日至 3 月 15 日，江西省文化事业管理局在南昌专区进行民间职业剧团登记试点工作，根据试点经验，对原剧团登记管理条例草案进行了修改，并于 3 月底 4 月初在全省范围内铺开登记。

2 月 17 日，江西省文化事业管理局改为江西省文化局，文化局下设戏剧科负责戏曲工作。

4 月 7 日，江西省人民委员会颁布《江西省民间职业剧团登记管理暂行条例》。

5 月，赣州市东河戏剧团正式成立。

5 月 22 日，南昌地方剧实验剧团改名为南昌采茶剧团。

6 月，中国戏曲研究院研究员黄芝冈到抚州专区宜黄县考察宜黄戏。

6 月 13 日，省赣剧团首次赴北京汇报演出。剧目有《梁祝姻缘》、《白蛇传》、《木兰诗》、《书馆相会》、《送衣哭城》、《张三借靴》、《江边会友》、《牡丹对药》、《装疯骂殿》等十七个剧目，中国戏剧家协会召开了座谈会，对演出剧目、声腔、表演、舞美等给予了很好的评价。

6 月 20 日至 25 日，中共江西省委宣传部召开全省剧团政治工作座谈会。

6 月下旬，江西省赣剧团在天津演出时，文化部电召该团返京，在中南海怀仁堂与

豫剧、京剧、梨园戏同台为全国人民代表大会演出。赣剧演出《借女冲喜》,刘少奇、周恩来、朱德等观看演出并接见演员。

6月,江西省文化局举办的省文艺干部训练班(采茶戏班)开学,共有学员四十八人,李树仁任班主任。

7月28日至8月8日,江西省赣剧团首次在上海演出《梁祝姻缘》、《张三借靴》、《借女冲喜》等剧,并与上海市戏曲工作者举行座谈,交流戏改经验。《张三借靴》、《借女冲喜》后由上海戏剧美术出版社拍摄成连环画出版发行。

9月22日,为宣传第一个五年计划,江西省文化局通知国营剧团、重点辅导剧团上演一批优秀剧目,其中戏曲剧目有《人往高处走》、《志愿军的未婚妻》等。

9月30日,吴素秋率领北京京剧四团在南昌演出《红娘》、《铁弓缘》、《人面桃花》、《苏小妹》等剧。

11月21日,全省民间职业剧团登记工作基本完毕;江西省文化局通知各县(市)文化主管部门将民间职业剧团登记证,临时演出证转发给各受证单位。

本年,江西省戏剧改革委员会撤消,在原班人马的基础上,改建"江西省剧目工作室",由石凌鹤局长兼任主任,李树仁任副主任。

1956年

1月,中共江西省委发出《关于私营剧院、职业剧团和私立学校改造问题的通知》,各城市的私营剧院,职业剧团纷纷提出申请要求改造,全省有一大批私营剧院、职业剧团改为地方国营。

2月,省文化局召开剧团巡回演出工作会议,总结流动演出经验,作出了"定时、定点、定线"的专(市)、县之间巡回演出计划。

4月1日至12日,江西省文化局在南昌召开全省第二届专业剧团工作会议。会议作出了全省戏剧事业的十二年规划。举行"提高剧团质量"、加强巡回演出"、"贯彻企业化方针"等专题座谈,并确定在1957年底以前完成各剧种传统剧目的整理工作。

4月8日,省赣剧团演员训练班在省赣剧院首次演出古典神话剧《望娘滩》。

4月21日,从本日起北京京剧团马连良、谭富英、裘盛戎等在南昌剧场演出《除三害》、《将相和》、《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》、《十老安刘》、《苏武牧羊》、《四进士》等剧,省、市各剧团都组织演员观摩学习。

5月,江西省文化局向全省各地文化主管部门和国营剧团发出通知,要求有条件的剧团都要排演《十五贯》。省直及各地市戏曲剧团均先后上演了该剧。

6月1日至15日,文化部在北京召开第一次全国戏曲剧目工作会,江西代表范维祺参加了会议。

6月18日至9月28日,文化部举办第二届戏曲演员讲习会,江西有赣剧、祁剧、东

河戏、采茶戏等四个剧种的二十三位演员参加学习。

7 月 1 日，福建省闽南戏实验剧团在南昌演出《吕蒙正》、《胭脂记》等剧目。

7 月 2 日，北京市评剧团李忆兰等来南昌演出《白蛇传》、《罗汉钱》等剧目。

8 月 15 日，北京市荀慧生京剧团来南昌演出《红娘》、《卓文君》、《勘玉钏》等剧目

8 月 24 日至 9 月 3 日，江西省第一届戏曲剧目工作会议在南昌举行。全省各剧种、剧团的老艺人、主要演员、编剧及各级文化主管部门的业务干部共一百六十三人参加，学习和贯彻第一次全国剧目工作会议精神，总结我省七年来戏曲剧目工作的成绩和缺点，开展对某些传统剧目如《四郎探母》、《一捧雪》、《蝴蝶杯》、《蔡鸣凤辞店》等的讨论研究，并制定了 1956 年至 1962 年的全省剧目工作规划草案。

秋季，江西省赣剧团演员训练班在上饶、景德镇等地举行实习巡回公演、剧目有《送衣哭城》、《江边会友》、《孟良搬兵》、《断桥》等。

9 月 8 日，从本日起湖南省湘剧院徐绍清、彭俐侬等在南昌演出《拜月记》、《思凡》等剧。

10 月，中共宜黄县委、县政府开始筹办宜黄戏剧团，并举办第一期宜黄戏演员训练班。

10 月 18 日，常香玉率领河南豫剧院一团，在南昌剧场演出《花木兰》、《拷红》等剧目。

11 月 8 日，应江西省文化局的邀请，梅剧团（江苏省京剧团协助）抵达南昌，从此日起由梅葆玖在南昌剧场演出《玉堂春》、《生死根》、《四郎探母》等剧。11 月 12 日至 12 月 3 日，由梅兰芳主演《贵妃醉酒》、《奇双会》、《霸王别姬》、《洛神》、《凤还巢》、《牡丹亭·游园惊梦》等剧。

11 月 25 日，省、市文艺界举行了座谈会，热烈欢迎梅兰芳率领的梅剧团、江苏省京剧团来昌演出，会上，梅兰芳还结合具体剧目，向全省前来观摩学习的九十六个专业剧团的主要青衣、花旦演员作了详尽的讲解、传艺。

12 月 31 日，江西省第一座新型剧场——江西艺术剧院在南昌落成开幕，省、市戏曲剧团表演了精彩的剧目片段。

本年，全省开始广泛挖掘、记录地方戏曲剧种声腔和传统剧目。在新发掘出来的“赣北高腔（后称九江青阳腔）”中，发现保留了不少明代“青阳腔”的传统剧目（如《宝剑记》、《赠玉杯》、《台卿集》等），新华社为此发了电讯。

1957 年

1 月，江西省宜黄县宜黄戏剧团正式成立。

3 月 9 日，江西省文联召开部分文艺工作者座谈会，座谈京剧《济公传》、《怪侠欧阳德》。

3月，江西省人民委员会决定，以省赣剧团演员训练班为基础，成立江西省戏曲学校，赵锡荣任校长，雷震任副校长。

4月20日，浙江昆苏剧团在南昌剧场演出《十五贯》，并为江西省文艺界举行示范性演出，俞振飞、周传瑛、王传淞等分别示范了各自的杰作《琴挑》、《狗洞》、《小宴》、《醉写》等昆曲传统剧目，省文化戏剧界举行了座谈会。

4月，江西省赣剧团在广州演出《梁祝姻缘》、《破窑记》、《珍珠记》、《金印记》等剧目，《南方日报》、《广州日报》分别刊发了评介和观后感。广东省文化局还举行了座谈会。

5月10日，上海盖叫天率新民京剧团来昌演出《武松》、《恶虎村》等戏。

5月27日至6月12日，江西省文化局在南昌召开江西省第二次戏曲剧目工作会，来自全省八十八个剧团的一百二十五名剧目工作者参加，会议主要学习全国第二次戏曲剧目工作会议精神，并结合全省剧目工作现状进行了研究讨论。

6月，江西戏剧界开始反右派运动，一批戏曲工作者被错划为反党反人民反社会主义的右派分子。

7月3日至18日，江西省文化局为扶植和研究古老剧种宜黄戏，调宜黄戏剧团来省汇报演出，演出期间，省文化局举行了四次座谈会，研究如何进一步发掘宜黄戏的传统艺术，并对积极为青年演员传授技艺的老艺人李五俚、何九龙颁发了奖状、奖金。

9月28日至10月8日，江西省赣剧团举办各种声腔传统剧目展览演出，展演了弋阳腔、二凡、西皮浙调、秦腔拨子、梆子、昆腔和南北词等一批赣剧声腔剧目。

9月，庐山文化馆、总工会联合邀请盖叫天、马连良、张君秋、谭富英等以及南京越剧团、江苏京剧团、庐山业余剧团举行联合演出，招待来庐山的外宾和各界人士。

11月12日，江西省文化局、江西省文联及中国剧协江西分会筹备处联合举办汤显祖逝世三百四十周年纪念会。纪念活动有汤显祖文物资料展览；江西省赣剧团、抚州市采茶剧团、南昌市京剧团、抚州市京剧团在南昌、抚州两地分别上演《还魂记》(赣剧)、《春香闹学》、《霍小玉》、《牡丹亭》(采茶戏)、《紫钗记》等剧目。

11月下旬，中共婺源县委、县人民政府决定成立婺源县徽剧团。

12月30日，江西省文化艺术学校全体师生，为支援农业兴修水利举行赣剧、采茶戏捐献公演、剧目有《牡丹对药》、《补背褡》等。

1958年

1月，上海京剧院周信芳、李玉茹等来江西演出，先后在上饶、南昌、九江等地演出《追韩信》、《四进士》、《徐策跑城》、《斩经堂》、《乌龙院》等戏。在南昌演出期间，周信芳还专程赴临川拜谒汤显祖墓，并瞻仰玉茗堂遗址。

2月，省文化局组织省属戏曲剧团、省文艺学校赣剧班，在春节前后分赴十二个山区垦殖场和部分县农村进行慰问演出。

2 月 28 日，全国四十一个艺术表演团体就戏剧为工农兵服务，积极上演反映现代斗争的新剧目，勤俭办事业，保证自给有余，使剧团成员迅速成为又红又专的艺术工作者等内容，向全国剧团提出倡议书。江西省参加倡议的戏曲剧团有江西省采茶剧团和江西省赣剧团。

3 月，江西省赣剧团赴南京、无锡、苏州、上海等地演出《还魂记》、《珍珠记》、《胭脂狱》等剧。

4 月，赣剧《珍珠记》由上海天马电影制片厂拍摄为戏曲艺术片。

5 月 9 日，中共江西省委文教部召开戏剧工作者座谈会，交流戏剧创作经验，讨论戏剧创作问题。

5 月 15 日，中国戏剧家协会江西省分会成立，石凌鹤为主席，龚泰泉等六人为副主席。

6 月，江西省文化局举办编剧人员讲习班，全省戏曲剧团编剧二十余人参加了学习。

7 月 16 日至 8 月 3 日，安徽省黄梅戏剧团严凤英、王少舫等来南昌演出《天仙配》、《袁天成革命》、《三里湾》、《红霞》等剧。

7 月 28 日，广东省粤剧团来南昌演出《刘胡兰》等剧。

9 月 2 日至 10 月 2 日，江西省文化局在南昌举行全省第二届戏曲观摩演出大会，参加会演的有赣剧、东河戏、宜黄戏、青阳腔、徽剧、京剧、祁剧、采茶戏、黄梅戏、越剧等剧种的一百多个剧团，共演出剧目九十六个，绝大部分是反映现代斗争生活的新剧目，《红松林》、《家庭夜战队》、《智取威虎山》、《打破常规》、《安源大罢工》、《社日》、《鞋印》、《十八勇士大渡河》、《三代》、《一群穆桂英》、《英雄杨春增》、《养牛记》、《火炬》、《混天起义》、《阿 Q》、《藏舟》等一批剧目受到好评，中央文化部、中国戏曲研究院的领导和安徽、广西等兄弟省的代表到会指导、观摩。会演期间文化部副部长钱俊瑞、中国戏曲研究院副院长张庚还分别作了专题报告。

9 月 13 日，尚小云剧团在南昌剧场演出《汉明妃》、《梁红玉》、《福寿镜》等剧。

9 月 26 日至 10 月 5 日，江西省文化局、南昌文化局为庆祝国庆节、联合举办戏曲现代戏展览演出。剧目有《一群穆桂英》、《红色风暴》、《党的女儿》、《智取威虎山》等。

10 月 7 日，钱俊瑞副部长由省文化局副局长林敏陪同，和上海、湖南、福建、江苏、浙江、广东等省市文化局负责同志，到景德镇市视察文化工作，并观看了景德镇市赣剧团演出的《混天起义》。

10 月，江西省文化局委托省赣剧团主持召开第一次全省古老剧种剧团协作会议，研究传统剧目的挖掘、整理，现代戏创作和交流演出等问题。

11 月，中共弋阳县委、县人民政府决定成立弋阳县弋阳腔剧团。

11 月 26 日至 12 月 23 日，江西省人民委员会组织江西省人民慰问团，由副省长李杰庸率领，赴福建海防前线慰问人民解放军。参加慰问演出的有省赣剧团、省采茶剧团、南昌市京剧团等。

12 月 21 日，中国人民解放军总政治部决定，中国人民志愿军评剧队调来江西，由江西省文化局领导，改名为江西省评剧团（地方国营），魏景智任团长。

本年，江西省文化艺术学校为挖掘古典戏曲艺术传统，邀请弋阳腔、青阳腔、宜黄戏等老艺人，整理出了一批剧目、唱腔、曲牌、打击乐谱、脸谱、服装等资料，并分别印发或出版。

本年末，江西省采茶剧团在武汉等地作巡回演出期间，曾奉调为在武汉召开的中共八届六中全会演出，刘少奇、周恩来、朱德等领导观看了采茶戏《补皮鞋》等剧。

1959 年

2 月 1 日至 3 日，江西省文艺创作运动委员会、省文化局召开省直各剧团团长及有关文化行政部门负责人会议，检查各剧团对“两条腿走路”方针的执行情况，并研究创作优秀剧目向国庆十周年献礼问题。

3 月 17 日，江西省古典戏曲实验剧团成立。卓福生任团长。

2 月 26 日至 3 月 21 日，江西省文化局、中国剧协江西分会召集省、市、县的部分剧团团长和编导人员，重点讨论本省剧作者创作的十三个向建国十周年献礼的剧目。

3 月 23 日至 4 月 2 日，江西省赣剧团、江西省采茶剧团在上海为中国共产党八届七中全会演出，3 月 28 日，刘少奇、彭真等中央领导在上海锦江饭店观看了赣剧弋阳腔《张三借靴》、《游园惊梦》，文南词《牡丹对药》，并赞誉《游园惊梦》“表演细腻，曲调优美，很有诗情画意”；4 月 1 日，周恩来、朱德、贺龙、陈毅等中央领导观看了赣剧《游园惊梦》与上海淮剧《女审》的同台演出，并接见全体演员。

4 月 7 日，中国评剧院三团在江西艺术剧院演出《苦菜花》、《座山雕》等剧。

4 月 23 日，江西省戏曲学校、赣州市东河戏剧团、余江县赣剧团、江西省赣剧团、江西省古典戏曲实验剧团联合演出弋阳腔传统剧目《尉迟恭》。

4 月，文化部艺术局局长、中国戏剧家协会主席田汉在省文化局局长石凌鹤的陪同下，到抚州市汤显祖墓和“汤家玉茗”碑前凭吊。

5 月 5 日，湖南省花鼓戏剧院首次来昌，在南昌剧场演出《刘海戏金蟾》、《三里湾》、《八百里洞庭》等剧。

5 月 22 日至 5 月 28 日，江西省文化局、南昌市文化局、中国剧协江西分会举办“庆祝南昌解放十周年优秀剧目演出周”，演出剧目有赣剧《尉迟恭》、《梁祝姻缘》，采茶戏《红霞》、《乔老爷上轿》，京剧《二七风暴》，越剧《王老虎抢亲》等。

5 月 27 日至 6 月 24 日，江西省文化局以省赣剧团、省古典戏曲实验剧团、赣州市

东河戏剧团、省戏曲学校、余江县赣剧团、波阳县赣剧团、景德镇市赣剧团、婺源县徽剧团等联合组成江西省古典戏曲演出团，由省文化局副局长程耘平带领赴北京汇报演出，剧目有赣剧《还魂记》、《珍珠记》、《尉迟恭》、《卖水记》，徽剧《汾河湾》，青阳腔《三请贤》等。在京演出期间，刘少奇、周恩来、李先念、郭沫若、齐燕铭、田汉、梅兰芳、欧阳予倩、张庚、马少波、罗合如、伊兵、郭汉城、温凌、景孤血、孟超、胡沙等中央领导和专家观看了演出。中国音乐家协会、中国戏剧家协会分别举行了“赣剧音乐·弋阳腔”座谈会，北京各报和新华社均发表了评介文章。北京电视台还将《游园惊梦》和《江边会友》两折拍摄为电视节目播放。

6月5日至13日，北京曲剧团魏喜奎、李宝岩等在江西艺术剧院演出《杨乃武与小白菜》。

6月15日至7月3日，江西省文化局在南昌举行向国庆十周年献礼剧目汇报演出，来自全省的赣剧、京剧、评剧、采茶戏等剧种的十二个戏曲剧团，共演出十九个剧目，演出期间，省文化局、省剧协组织了四次座谈会，十多次剧评会。

6月26日，省赣剧团在由京返赣途中应邀在武汉市演出《还魂记》。

7月2日至8月中旬，中国共产党八届八中全会在庐山召开。江西省赣剧团、江西省采茶剧团、九江市越剧团、庐山京剧团、南昌市京剧团、赣南采茶剧团、吉安采茶剧团、高安县采茶剧团、景德镇市京剧团等分别为会议演出，毛泽东、刘少奇、周恩来、朱德等党和国家领导人观看了演出。7月2日，毛泽东主席看了赣剧《游园惊梦》(潘凤霞、童庆礽主演)后，赞誉演出“美、秀、娇、甜”。8月6日，毛主席观看省采茶剧团演出的《三女抢板》后，当晚接见了邓筱兰、陈飞云、陈明秀、刘灵等四位主要演员。8月8日，周恩来总理还到庐山大厦看望全体演职人员，并与大家共进午餐。

8月11日，江西省赣剧团、江西省采茶剧团同台演出，剧目分别为《拾玉镯》、《三看御妹》。周恩来总理和正在庐山休假的越南民主共和国主席胡志明观看了演出。

9月，江西省文化局将宜黄戏剧团全体演职员调江西省戏曲学校学习。整理、排练传统戏《四国齐》，历时四个月。

10月3日至11月3日，为庆祝中华人民共和国成立十周年，江西省文化局、剧协江西分会、音协江西分会联合主办“戏曲、曲艺、音乐、舞蹈、杂技、木偶展览演出月”，演出了赣剧、京剧、采茶戏等传统折子戏。

10月3日至4日，省、市文艺界庆祝建国十周年文艺活动办公室举办清唱欣赏会。省赣剧团、省采茶剧团、南昌市京剧团等的主要演员参加了演出。

10月23日，文化部举行宴会，招待各省、市自治区到京表演团体一千三百余人，赴京演出的江西省采茶剧团全体演职员应邀出席，周恩来总理到会讲话。

10月27日至31日，以闽剧和莆仙戏组成的福建省戏曲巡回演出团来南昌演出

《海上渔歌》、《三打王英》、《夫人城》、《团圆之后》、《星星之火》等剧。

10月，周恩来总理为江西省赣剧团题写团名。

12月1日，上海人民沪剧团丁是娥等来南昌演出《罗汉钱》、《星星之火》、《战士在故乡》等剧。

12月10日，广东省潮剧院在南昌演出《苏六娘》等剧。

12月14日，江西省文化局召开省直属剧团下乡动员誓师大会，省赣剧团、省采茶剧团、省古典戏曲实验剧团和省文艺学校编导班等参加了大会。

12月25日，陕西省各界慰问团统领的戏曲演出团，以秦腔为一队，以眉户、碗碗腔为二队，分别在江西艺术剧院、省赣剧院演出《游西湖》、《三滴血》、《白玉钿》、《梁秋燕》等优秀剧目。

1960年

1月1日，江西省赣剧院正式成立，下设一、二、三团及附属省木偶艺术团；院长高履平，副院长流沙、潘凤霞、杨桂仙。

1月6日，云南省京剧巡回演出团关肃霜、金素秋等从此日起在江西省赣剧院剧场演出《白蛇传》、《贵妃醉酒》等剧。在此期间，北京京剧团裘盛戎等又来南昌演出《秦香莲》、《盗御马》等。

1月25日至3月1日，江西省赣剧院一团赴长春电影制片厂拍摄彩色艺术片《还魂记》，并应邀抵吉林省演出《珍珠记》、《还魂记》、《双拜月》等剧。1月25日吉林省文化局举行了欢迎会，2月7日，赣剧团在吉林市演出，吉林市文化局、市文联还召开赣剧《还魂记》观后座谈会。

2月，中国京剧团二团在南昌、吉安、赣州、九江等地公演，还到井冈山、瑞金等革命老根据地进行慰问演出，剧目有《孙安动本》、《红鬃烈马》、《白云红旗》等。

3月19日，北京市燕鸣京剧团赵燕侠在南昌剧场演出《挑滑车》、《红梅阁》、《白毛女》等剧，省文化局组织全省各戏曲剧团的花旦演员来昌观摩学习，赵燕侠向她们传授了技艺。

3月至10月，中共江西省委决定，吉安专区采茶剧团和永新县剧团组成井冈山采茶剧团，以江西省慰问演出团名义赴河南、甘肃、陕西、青海、新疆、四川、湖北、湖南等地慰问演出，剧目有《南瓜记》、《补背褡》、《井冈山人》等。

3月中旬至4月中旬，省、市五个戏曲剧团先后创作上演歌颂共产主义战士凌文明舍己为人英雄事迹的《井冈山人》，共演出一百三十五场，观众达十四万人次。4月11日，为总结该剧的创作、演出经验，中共江西省委宣传部、江西省文化局、江西省文联在江西艺术剧院联合召开表彰大会，给各演出剧团赠送锦旗。

4月19日，江西省文化局召开直属单位全体职工深入开展技术革新和技术革命动

员大会，省直各戏曲剧团、戏曲学校“掀起了技术革新和技术革命运动的新高潮”。

4月25日至5月中旬，江西省赣剧院一团在黑龙江省哈尔滨市演出《还魂记》、《珍珠记》等剧。5月3日，黑龙江省剧协和哈尔滨市剧协还召开了座谈会。

5月15日至24日，江西省赣剧院一团在沈阳市演出《还魂记》、《珍珠记》、《梁祝姻缘》等剧，并与辽宁省文艺界进行艺术交流和座谈，同时、吉林、黑龙江两省分别抽调三十余名青年演员组成赣剧学习队，随赣剧院一团学习。

5月18日至24日，江西省教育、文化、卫生、体育、新闻等方面的社主义建设先进单位和先进工作者代表大会在南昌举行。
赣县采茶剧团被评为百面红旗单位之一，并出席全国文教群英会；被选出席全国文教群英会文化系统的先进工作者有：宜黄戏老艺人李伍俚、南昌采茶戏演员邓筱兰。赣剧演员萧桂香为特邀代表。

5月30日，江西省文艺学院成立，省戏曲学校为附设单位。

6月24日，江西省文化局、江西省文联在南昌联合主办“反对美帝侵略，坚决解放台湾，保卫世界和平”演出周。参加演出的戏曲剧团有：江西省采茶剧团、南昌市京剧团、吉安市京剧团、南昌市越剧团、安徽省铜陵黄梅戏剧团、江西省评剧团等。

7月10日至25日，江西省文化局在庐山举行江西省第三届戏曲《青年演员》会演、来自全省十二个剧种的五百七十六名青年演员参加，演出以折子戏和小戏为主，共演剧目九十四个，并进行了优秀表演、优秀乐手、优秀剧目等多项评奖。

7月15日至19日，全省古老剧种剧团第二次协作会议在省赣剧院举行，省赣剧院、波阳县赣剧团、余干县赣剧团、余江县赣剧团、铅山县赣剧团、万年县赣剧团、宜黄戏剧团、赣州东河戏剧团、修水宁河戏剧团、大余祁剧团等单位派人参加，会议讨论了古典戏曲音乐改革，培养青年一代，培养编导力量和剧目创作等问题，并通过了协作方案。

7月20日至21日，吉林省赣剧学员与省赣剧院一团联合演出《牡丹对药》、《望江亭》，黑龙江省赣剧学员与省赣剧院一团联合演出《断桥》、《黄鹤楼》、《游园惊梦》。7月30日，吉、黑、赣三省演员联合演出《珍珠记》等剧。

7月至10月，应江西省交通厅的邀请，崇义县采茶剧团先后到全省各公路施工单位和基层养路段演出。

10月，江西省文化局决定，赣州市东河戏剧团调省，成为江西省赣剧院四团。

由长春电影制片厂摄制的彩色戏曲艺术片赣剧弋阳腔《还魂记》在南昌上映。

10月下旬至11月上旬，董必武副主席来江西视察工作，先后观看了景德镇市赣剧团演出的《牡丹对药》和余江县赣剧团演出的《背子赶会》等剧。

本年，为帮助各市、县剧团提高演出质量，江西省戏曲学校分别调瑞昌、临川、宜黄、万载等县采茶剧团和宜黄、万年两县古典戏剧团来校轮训。

1961年

2月24日，江西省文化局发出《关于1961年轮训在职干部计划的通知》，要求省文艺学院及附属戏曲学校设立轮训部、年内轮训在职干部一百五十人。

2月，朱德委员长在南昌视察工作时，在江西宾馆礼堂观看了省赣剧院演出的《双拜月》（段日丽、童明明主演）和省采茶剧团演出的《秧麦》（陈明秀、朱亮成主演）后，赋诗一首《南昌过春节》："晚看采茶戏、夫妻同《秧麦》；农家遗古调，姐妹《双拜月》。"

4月10日，江西省文化局、江西省剧协联合召开戏剧如何反映现实生活问题座谈会，省市戏剧界和来自九江专区修水县宁河戏剧团、萍乡地方剧团的戏剧工作者参加了座谈。

4月25日，江西省文化局调整内部机构，设戏剧处负责戏曲工作。

4月，抚州市采茶剧团在南昌为中央首长和古巴来宾演出创作的大型现代剧《红松林》，毛泽东主席接见了该剧部分演员，演员们为毛主席演唱了选段。

5月，江西省赣剧院创作，一、二、三团联合演出的大型历史剧《西域行——班超与班昭》。在省内外引起论争，《江西日报》、《光明日报》、《文汇报》等报刊先后发表了对该剧的评介和讨论文章。

6月底，由南昌市儿童福利院一群少儿组成的南昌市童声采茶剧团举行首次公演，演出《秦香莲》、《小包公》、《断桥》等剧。

夏末，江西省采茶剧团到衡阳、武汉、石家庄、北京、沈阳、长春、哈尔滨、大连、上海等大、中城市作巡回演出，主要剧目有《三代》、《南瓜记》、《三女抢板》等。

8月1日至9月18日，中共中央在庐山召开工作会议，省赣剧院、南昌市京剧团、庐山京剧团等戏曲剧团到庐山为会议演出。

8月1日，毛泽乐、周恩来等中央领导观看了赣剧《汉宫夜谏》、《打鼓骂曹》、京剧《辕门射戟》、《失舟巧嫁》，演出结束后，周恩来总理到后台接见了演员。

9月16日，周恩来总理在江西宾馆小礼堂观看赣南祁剧团演出；第二天接见了剧团全体演职员，并与部分演职员合影留念。

10月8日，南昌市文化局在南昌剧场主办赣剧、京剧、采茶戏、越剧，同名剧目《白蛇传》大会串。

10月10日至11月7日，中共江西省委宣传部和江西省文化局在乐平县召开全省专业剧团党支部书记学习会，学习周恩来总理在全国文艺工作座谈会上的讲话，《关于当前文学艺术工作的意见（修正草案）》、《剧院（团）工作条例（修正草案）》等，并就文艺配合政治、服务政治，传统剧与现代剧，普及与提高、继承传统等问题进行集中讨论，会后，全省各戏曲团体开始积极地挖掘、整理传统剧和改编、创作现代剧工作。

10月15日，江西省文化局、南昌市文化局联合主办京剧、赣剧、越剧、采茶戏、曲艺

清唱欣赏会，上海新华京剧团、江西省赣剧团、新余市采茶剧团、南昌市越剧团、南昌市采茶剧团等戏曲剧团的名演员参加了演出。

11月9日，上海市人民淮剧团筱文艳、何叫天等在南昌剧场演出《女审》、《杨八姐游春》等剧。

11月19日，香港一位收藏家在南昌观看了江西省赣剧院一团演出的《西厢记》，特作画题诗赠石凌鹤，后又在香港《大公报》发表《石西厢》一文，并作七绝："会真翻作石西厢，胜似当年关董王，演到佳期甜绝处，莺莺今信在南昌。"称赞该剧的创作和演出。

11月23日至12月上旬，江西省文化局、南昌市文化局和中国剧协江西分会在南昌举办省市各剧团"传统折子戏内部展览演出"，共演出大小剧目三十二个。

12月15日，山东省京剧一团李师斌、方荣翔等在江西艺术剧院演出《摘星楼》、《赤壁之战》、《彩楼配》等剧。

12月，省赣剧院三团、四团相继撤销。

1962年

1月7日，省文化局、剧协江西分会、南昌市文化局、南昌市剧协联合举办赣剧、京剧、采茶戏、越剧的丑行戏传统剧目大会串，江西省赣剧院、江西省采茶剧团、南昌市京剧团、南昌市采茶剧团、南昌市越剧团等单位参加了演出，剧目有《劝夫》、《磨房串戏》、《顶花砖》、《酒楼上吊》、《张三借靴》等。

2月，江西省赣剧院邀请青阳腔老艺人彭远垣、查士玉、江绍义等进行青阳腔挖掘整理工作，共挖掘整理了六百多个曲牌，并对七十余个较优秀的曲牌特点作了说明。

4月24日，江西文艺学院与江西省戏曲学校合并，改为中等专业学校，定名为江西省文艺学校。

5月上旬至6月中旬，江西省赣剧院一团由省文化局局长石凌鹤率领，第三次晋京演出，剧目有《西域行》、《西厢记》以及传统折子戏《张三借靴》、《借女冲喜》、《思凡》、《送饭斩娥》、《幽闺拜月》、《挡马》、《装疯骂殿》、《哑背疯》、《抢伞》等。在京演出期间，刘少奇、周恩来、陈毅、萧华等中央领导人观看了演出并与演员合影；周恩来总理还邀请部分演员到家作客，中国戏剧家协会、中国作家协会、中国音乐家协会先后举行赣剧表演、剧目、音乐等座谈会，茅盾、邵荃麟、曹禺、周立波、严文井、阮章竞、李超、侯金镜、伊兵、晏甬等作家、戏剧家、文艺评论家参加了座谈。曹禺对《张三借靴》的演出备加欣赏，称赞童庆礽的刘二演绝了。《人民日报》等首都报刊分别发表了阮章竞等人的评论文章。"儿艺"、"青艺"和中国评剧院还派演员向童庆礽学习《张三借靴》一剧的表演。

5月27日，福建省梨园戏实验剧团在南昌演出《朱弁冷山记》、《陈三五娘》、《胭脂记》等戏。

6月11日，上海京剧院一团李玉茹、李仲林等在南昌剧场演出《玉堂春》、《红娘》、

《红梅阁》等剧。

6月13日，江西省赣剧院一团结束在北京的公演，赴上海作巡回演出，剧目有《西域行》、《西厢记》、《挡马》等。6月23日，上海市文艺界著名人士巴金、魏金枝、叶以群、罗荪、赵景深、刘厚生、范瑞娟等二十余人举行座谈会，赞扬《西厢记》"剧本好、导演好、表演好"。

6月16日，江西省文化局制定《关于全省国营剧团改为集体所有制方案》，全省八十八个在1956年社会主义改造高潮时期，由集体所有制改为地方国营的剧团，重新转为集体所有制。

6月20日，赣剧青阳腔老艺人查士玉、曹耀春、曹梅卿、吴江龙、潘康泉等应中国唱片社邀请到北京录音，录有《琵琶记》中"剪发卖发"、"描容祭容"两折，《金印记》中"周氏拜月"一折，《三元记》中"雪梅教子"一折。

7月19日，江苏省苏昆剧团三团在省赣剧院上演《抱妆盒》等剧。

7月至9月，省赣剧院一、二团分别在庐山和弋阳圭峰进行整训，探诗继承发扬传统和解决继承传统的教学实践问题。一团还组织青阳腔老艺人和青年演员挖掘、排练了青阳腔传统剧目《摘星楼》、《比干挖心》、《黄飞虎反五关》以及弹腔剧目《检芦柴》、《擒黑氏》等。

11月17日，北京市戏曲学校实验京剧团在南昌剧场演出《赵氏孤儿》、《花田错》、《打金枝》等剧，由张学津、马永安、李崇善、张学敏等主演。

12月5日至15日，江西省文学艺术工作者联合会第三次代表大会在南昌召开，石凌鹤当选为剧协主席，杨桂仙、李福东、高履平、邓筱兰、潘凤霞、李依群、王超群、筱牡丹、华特生为副主席。

1963年

1月1日至2日，江苏省锡剧团在江西艺术剧院上演《救风尘》、《拔兰花》、《樊梨花》等剧。

1月，江西省第三次古老剧种(剧团)协作会议在省赣剧院召开，到会的有各县、市赣剧团和其他古老剧种剧团、省文艺学校、省剧目工作室等二十个单位，福建省蒲城赣剧团也应邀参加。会议对培养新生力量、继承发扬传统、丰富提高上演剧目以及今后如何分片合作，开展赣剧研究等工作进行了讨论，并制订了协作方案。

2月，江西省赣剧院一团赴武汉演出《西厢记》、《西域行》、《还魂记》等剧。武汉剧协分别就《西厢记》、《还魂记》进行了讨论座谈。

3月12日至4月7日，江西省赣剧院一团在广州演出《西厢记》、《还魂记》、《杨八姐救兄》等剧。3月21日，广东省作协、剧协为《西域行》召开了座谈会，在广州期间，还到暨南大学、中山大学等高等院校演出。

5月1日至12日，北京京剧团李世济等来我省演出，在南昌剧场上演《战马超》、《锁麟囊》、《挑滑车》等剧。5月5日，剧协江西分会、南昌市剧协还联合召开座谈会。

6月2日至15日，上海青年京昆剧团在江西艺术剧院上演《武松打虎》、《反昭关》、《太白醉写》等剧，8日，省、市戏剧界邀请该团编导和主要演员举行了艺术交流会。

8月16日至21日，中国人民解放军新疆军区生产建设兵团政治部艺术剧院楚剧团来我省公演维吾尔族古典剧目《西琳与帕尔哈特》。

8月22日至24日，中共江西省直机关委员会宣传部，共青团江西省直机关委员会向省直各机关党、团组织发出通知，推荐省评剧团创作演出的《年青一的代》，要求组织团员和青年观摩学习。

8月，江西省文化局举办1962年以来全省优秀剧本和导演、演员、剧团评奖活动。《迎女婿》、《西域行》等获戏曲剧本奖，崇仁县采茶剧团、江西省评剧团等戏曲剧团获先进单位奖。

9月21日，江西省文化局、中国剧协江西分会和南昌市文化局举行省市各剧团主要演员、编导人员、剧团负责人及有关单位部分戏剧工作者座谈会，商讨如何促使戏曲不断得到革新和发展，使戏曲更好地适应新时代人民群众的需要。

9月29日，在省市各界举行的庆祝中华人民共和国成立十四周年文艺晚会上，江西省赣剧团、南昌市京剧团分别上演了《除三害》、《花打朝》等剧目。

10月11日至25日，上海京剧院二团童芷苓等在南昌剧场演出《盗仙草》、《东郭先生》等剧。10月21日，江西省文联召集文艺界三十余人举行座谈。

10月，省、市戏曲界为进一步贯彻执行“百花齐放、推陈出新”的方针，连续召开几次座谈会，深入探讨戏曲为什么要革新，能不能革新，如何革新以及怎样做一个彻底的、革命的文艺工作者等问题。

11月24日，中共江西省委宣传部批转江西省文化局《关于进一步整顿、提高农村业余剧团几点意见的报告》。

1964年

1月10日至2月5日，江西省赣剧院一团在湖南株州、湘潭、醴陵等地演出《西厢记》、《花打朝》、《杨八姐游春》、《白蛇传》等剧。

2月2日至10日，吉林省赣剧团来南昌演出赣剧南北词《雁门锄逆》、《三请樊梨花》等剧。

2月，朱德委员长来江西视察，在江西宾馆小礼堂观看了江西省赣剧院二团演出的《社长的女儿》。

3月23日至4月2日，河北省京剧团来江西演出大型现代京剧《社长的女儿》。

4月4日至12日，北京北方昆曲剧院首次来江西演出，在江西艺术剧院上演大型

现代剧《红霞》。

4月，中国人民解放军总参谋长罗瑞卿在省赣剧院观看江西省赣剧院二团演出的《会计姑娘》。

6月5日至31日，南昌市京剧团赴京参加全国京剧现代戏观摩演出大会，演出剧目为《强渡大渡河》、《李双双》。周恩来总理观看演出，接见全体演职员并照了像，同时，还就提高演出质量和把《强渡大渡河》改成大戏等作了指示。

11月3日至12月10日，省文化局在南昌举行“一九六四年江西省戏曲现代戏观摩演出大会”，全省各地市的演出和观摩代表有一千余人，共演出三十三个剧目，会演期间，召开了十九次座谈会，并选出《小保管上任》等五个剧目参加华东区戏曲现代戏调演。

12月26日至1965年1月27日，参加华东区戏曲现代戏调演的江西演出团在上海作汇报演出，剧目有：高安采茶戏《小保管上任》、赣南采茶戏《怎么谈不拢》、抚州采茶戏《秧》、萍乡采茶戏《寨上红》，赣剧《铁肩红心》等。上海《解放日报》、《文汇报》、《新民晚报》等报刊发表了多篇宣传报道。

1965年

1月，江西省赣剧院一团在上海参加“华东戏曲现代戏调演”，演出的《铁肩红心》，被上海市电视台录相，上海市剧协举行座谈会，赞扬该剧的演出和表演，《解放日报》、《文汇报》、《新民晚报》发表了一批文章，给予高度评价。

2月22日至3月2日，省文化局在南昌举行全省京剧现代戏调演大会，全省七个京剧团及省文艺学校京剧科等单位参加，共演出十三个剧目。

2月25日，为配合社会主义教育运动，省文化局从省赣剧院、省采茶剧团、省评剧团等单位抽调四十一名演员和音乐、编导人员，组成两个农村文化工作队深入临川、上饶两县农村进行演出。

2月25日至3月10日，南昌市文化局、南昌军分区政治部、市总工会、共青团南昌市委、市妇联、市文联在胜利剧场联合主办“南昌市一九六五年群众业余戏剧观摩演出会”，共演出节目三十多个，其中戏曲节目有采茶戏、赣剧和京剧。

3月8日，江西省文艺整风领导小组在南昌召开省文艺界党员科长以上干部动员大会，要求党内文艺工作者积极参加文艺整风运动，会上批判了石凌鹤的“资产阶级文艺思想”。

3月，江西省文化局组成采茶戏演出团赴北京作汇报演出，剧目有：高安采茶戏《小保管上任》、赣南采茶戏《怎么谈不拢》、抚州采茶戏《秧》等。

4月4日至5月19日，江西省文化局在省赣剧院举办“江西省京剧现代戏调演剧目公演”，并选出《猎虎迎春》、《五岔口》、《雪地红心》、《风雷渡》、《大渡河》等剧目参加华

东区京剧现代戏观摩汇报大会。

5月13日至14日，江西省文联、南昌市文联联合举办“援越抗美文艺晚会”。江西省赣剧院、南昌市采茶戏团等戏曲剧团参加了演出。

5月，江西省赣剧院院属各团建制撤销，成立四个演出队，直属院部领导。

6月30日至7月22日，内蒙古自治区“乌兰牧骑”巡回演出队第一队在南昌、井冈山、瑞金等地演出，省文化局组织省市文艺工作者观看演出。《江西日报》发表评论文章，号召全省文艺工作者，各文艺团体向“乌兰牧骑“学习，走出家门，到农村去，为广大农民演出。

8月初，为坚持走“乌兰牧骑”的道路，江西省文化局从省赣剧院、省采茶剧团、省评剧团、省曲艺队等省直文艺团体抽调二百余名文艺工作者，组成十个农村文化工作队，分赴全省各专区农村、山区，为广大农民群众演出。

10月，由国务院秘书长周荣鑫率领的全国政协委员视察团来鹰潭视察，观看了上饶专区采茶剧团演出的大型现代戏《海防线上》。

12月25日至1966年1月8日，江西省文化局在南昌举行“一九六五年全省农村文化工作队(演出队)调演大会，共演出十三台晚会，一百一十多个节目。戏曲节目有赣剧《送礼》、《晒谷场上》、徽剧《茶乡战歌》、《果园一课》等。

12月，中共中央宣传部长陆定一来景德镇视察，观看了该市京剧团和赣剧团演出的《五岔口》和《小保管上任》。

本年，采茶戏《小保管上任》、《怎么谈不拢》由上海天马电影制片厂拍摄成戏曲艺术片。

1966年

2月，根据中共江西省委《关于向焦裕禄同志学习的通知》，省文化局在江西戏剧界开展了学、写、演焦裕禄的活动，不少剧团相继编演了歌颂焦裕禄的剧目。

3月13日，南城县地方剧团创作的独角剧《张大妈打电话》在南昌为朱德委员长演出。

二季度，江西省文联、江西省文化局举行座谈会，在江西文艺界贯彻《部队文艺工作座谈会纪要》，按照纪要精神，与会者表示：“一定高举毛泽东思想的伟大红旗，积极参加斗争，彻底搞掉反党反社会主义的文艺黑线”。

6月上旬，文化大革命工作组进驻省文化局和全省各级戏剧机构，调查、掌握文化革命情况，江西省文化局局长石凌鹤被作为审查对象。

6月20日，《江西日报》公布石凌鹤的所谓“反党、反社会主义的罪行材料”，同时发表《放手发动群众，横扫一切牛鬼蛇神》的社论。21日，省、市文艺界一千余人在江西艺术剧院举行“声讨”大会。23日，中共江西省委、江西省人民委员会作出撤销石凌鹤江西

省文化局党组书记、省文化局局长等党内外一切职务的决定。省内舆论工具连篇累牍地批判石凌鹤创作的《胭脂狱》、《三代》、《红娘子招亲》、《玉茗花笑》、《南瓜记》等剧。

8月，在大破"四旧"的影响下，江西戏曲界开始出现烧毁戏曲服装、道具、戏箱、剧本、音像、文字、资料、砸烂文艺黑线、揪斗"牛鬼蛇神"等活动，文化系统各级组织陷于瘫痪 。

12月7日，省、市文艺界举行集会和座谈，表示坚决响应首都文艺界文化大革命大会号召，"决心创造最光辉灿烂的无产阶级新文艺"。

1967年

3月22日，江西省文化局抓革命、促生产临时领导小组成立。

3月28日至31日，江西省文化局抓革命、促生产临时领导小组在南昌市召开各专区、市文化处(局)领导干部和造反派代表座谈会，贯彻中共中央关于抓革命、促生产的指示和中共中央《关于文艺团体无产阶级文化大革命的规定》(即"文艺六条")。

9月23日，省、市"红色文艺战士兵团"、南昌地区"反复辟"联络站、江西文艺学校"大联筹"，成立统一的"江西省文艺界造反总指挥部"。

1968年

1月，省、市文艺界举行清理整顿文艺队伍批斗大会，大规模"清理阶级队伍"。一批戏曲工作者被批斗，有些人因批斗致残、致死。

1月13日至20日，阿拉伯叙利亚共和国奥玛亚民间艺术团来我省进行访问演出。艺术团到达南昌的当天晚上，江西省赣剧院为客人演出新排演的赣剧《长城颂歌》。

4月至5月，江西省赣剧院、江西省文艺学校、江西省采茶剧团等戏曲单位相继成立革命委员会。

6月，江西省赣剧院主持召开了全省首次赣剧声腔研讨会，江西省赣剧院、波阳县赣剧团、景德镇市赣剧团、弋阳县赣剧团、余江县赣剧团、上饶县赣剧团、乐平县赣剧团等参加了会议。

8月，工人阶级毛泽东思想宣传队，中国人民解放军毛泽东思想宣传队，相继进驻江西省各级剧团和文化单位，开展"三查"活动，并领导"斗、批、改"和一切工作。全省戏曲界的许多干部群众被关进"牛棚"，各级剧团的邻导、名演员和业务骨干相继被揪出或被批斗。

10月1日，省、市二十万军民举行集会游行，庆祝中华人民共和国成立十九周年，文艺界的游行队伍以六辆彩车组成戏剧舞台，分别展现《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《海港》、《红色娘子军》、《白毛女》等"革命样板戏"的场景。。国庆期间，省赣剧院上演赣剧《沙家浜》、江西省采茶剧团、南昌市采茶剧团分别上演采茶戏《红色娘子军》、《红灯记》，南昌市京剧团则轮流上演京剧《海港》、《红灯记》、《智取威虎山》等。

10月，南昌市京剧团改为江西省京剧团，直属省革委会政治部领导。

秋季，江西省文化局、江西省文艺学校被撤销，除省京剧团外，省直戏曲剧团被合并入南昌市剧团或下放南昌市领导，在此期间，全省各地、市、县剧团也先后被撤销，改建综合性的文艺工作团或毛泽东思想宣传队，全省有一大批戏曲工作者下放农村，参加劳动。

12月，江西省革命委员会政治部决定筹建江西省新文艺工作团，并成立了五人筹备小组。江西省赣剧团、江西省采茶剧团，分别为“江西省新文艺工作团”中的“赣剧队”和“采茶队”。

1969年

1月2日至29日，江西省革委会、江西省军区和南昌市革命委员会组织省、市剧团对工人进行慰问演出。共为四百一十五个单位演出以“革命样板戏”为主的现代戏一百五十九场。

2月12日，江西省革委会、江西省军区、江西省“革命大联合筹委会”组成春节拥军慰问团，带着“革命样板戏”剧目，分赴各地慰问中国人民解放军驻省部队指战员。

12月，“赣剧队”、“采茶队”独立建制，更名为“南昌市赣剧团”、“南昌市采茶剧团”。

1970年

2月，省市剧团举行革命样板戏春节公演，省京剧团上演《沙家浜》，市京剧团上演《智取威虎山》，市赣剧团上演移植改编的赣剧《沙家浜》等。

6月20日至7月3日，江西省革命委员会政治部在彭泽县举办全省文艺战线领导班子活学活用毛泽东思想讲用会。要求各文艺单位把活学活用毛泽东思想放在一切工作的首位；深入批判“文艺黑线”；大力开展群众性的革命文艺活动。

1971年

1月19日，省革委会发出《1971年第一季度政治工作要点》，要求狠抓文艺部门的领导班子和文艺队伍的思想革命化；继续普及革命样板戏；推广彭泽县发展业余文艺宣传队的经验等。

3月，赣州专区革命委员会文化组在瑞金县召开“地方戏移植样板戏现场会”。

10月1日，为庆祝中华人民共和国成立二十二周年，省市剧团举行庆祝演出，江西省京剧团上演《沙家浜》和《智取威虎山》，南昌市采茶剧团演出《红色娘子军》、《红灯记》，南昌市京剧团学员班演出《智取威虎山》等。

本年，江西省革命委员会文化组发出通知，要求直属剧团成立技术革新小组，革新舞台灯光与音响效果用具，以便利剧团的巡回演出。

1972年

1月16日至2月7日，江西省革命委员会文化组在南昌举行全省地方戏调演大

会，宜春地区文工团等十三个单位参加了调演，剧目大部分为移植的革命样板戏。

1月25日，江西省革命委员会批转文化组《关于纪念毛主席〈在延安文艺座谈会上的讲话〉发表三十周年开展文化工作和创作活动的报告》，提出要大力普及革命样板戏；省地、县文艺团体要实行小分队、小装备、小节目；坚持每年深入工农兵演出四、五、六个月的制度；并要求抓好重点剧目的修改和排演，其中戏曲剧目有《红岭枪声》、《井冈女儿》、《李文忠》、《五七战歌》等十二个。

2月29日至3月18日，江西省革命委员会文化组在南昌举行全省京剧调演大会，参加调演的有南昌、吉安、赣州、景德镇等市的京剧团，上饶、宜春、九江、抚州等地区的京剧团，省京剧团和武宁、德安两县的京剧团，交流演出了样板戏《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《海港》及五台大戏、三台小戏等创作剧目。

3月，南昌市赣剧团升为江西省革命委员会政治部文化组领导，又改名为江西省赣剧团。

7月31日，江西省革命委员会政治部发出《关于全省县以上剧团演出收费标准的通知》，对省、地、县三级剧团进行分别定价，同时，还规定了集体包场和到农村演出的收费标准。

8月30日至9月2日，江西省京剧团在南昌剧场首次上演到北京学习的现代京剧《平原作战》。

9月21日，江西省革命委员会文教办公室成立，文教办公室下设文化组，王华兼任文化组组长。

10月5日至6日，江西省文教办公室文化组召开省直剧团负责人和创作人员座谈会，部署江西五大题材（井冈山革命斗争、安源工人大罢工、“八一”南昌起义、共产主义劳动大学、余江县血吸虫防治工作）的创作，并要求修改好《枫岭枪声》、《安源风雷》、《换了人间》等三个剧本。

11月26日至27日，江西省革命委员会文教办公室文化组主办样板戏折子戏专场演出。江西省京剧团、江西省赣剧团、南昌市采茶剧团演出了《红灯记》、《海港》、《沙家浜》、《红色娘子军》、《智取威虎山》等剧的选场。

1973年

3月23日至4月21日，江西省专业剧团创作剧目汇报演出大会在南昌举行。演出分两轮进行，三十一个文艺单位共演出了四十三个创作剧目。演出期间，广泛展开了评戏活动，并进行了对口学习、交流创作经验。

4月20日至5月4日，江西省文化工作会议在南昌召开，会议商讨了深入开展“批林整风”，省、地、县三级剧团下乡演出等问题。

7月30日，江西省革命委员会批转省文教办公室《关于严禁无票看戏看电影的报

告》。

8月5日至17日，江西省文教办公室在庐山召开全省文艺创作座谈会。会议提出在文艺创作上要深入批判“灵感论”、“写真实论”、“无冲突论”；要坚持样板戏的“三突出”。会议《纪要》由省文教办公室批转全省各地贯彻执行。

9月9日至12日，南昌市采茶剧团在井冈山剧院演出向武汉学习移植的新戏《海岛女民兵》。

11月2日，江西省革命委员会文教办公室文化组召开省直剧团负责人会议，研究、部署参加全国会演剧目的准备工作。

本年，江西省文艺学校恢复建制。

1974年

1月12日至16日，江西省音乐工作及文艺创作会议在南昌召开，传达国务院文化组在天津召开的全国文化工作会议精神。

8月25日至9月10日，江西省革命委员会文教办公室在南昌举办现代京剧《平原作战》、《杜鹃山》学习班。

9月25日至10月4日，江西省革命委员会文教办公室文化组在南昌举办全省农村业余文艺调演，参加调演的有全省各地选拔的二十一个农村业余宣传队，共六百多人，演出了一百零二个节目，除革命样板戏选场或选段外，其余节目均为自编、自导、自演，戏曲节目有小赣剧《一杆秤》等。

1975年

2月下旬，江西省革命委员会文教办公室文化组在铅山县召开全省反映“文化大革命”题材文艺创作座谈会。会议讨论了有关反映“文化大革命”的一些创作思想和创作理论问题。

3月31日，北京京剧团《杜鹃山》剧组从长沙到达南昌，江西省委、江西省革命委员会、江西省军区、江西省文教办负责人及文艺界代表二百多人前往车站迎接，并举行欢迎会。从4月5日始，在江西人民艺术剧院为我省工农兵演出，省市、党、政、军负责人观看首场演出，会见剧组负责人和主要演员杨春霞、马永安等，并与全体剧组成员合影。

6月6日，南昌市采茶剧团、高安县地方剧团和江西省赣剧团在井冈山剧院联合演出学习移植样板戏的折子戏《龙江颂》、《平原作战》、《杜鹃山》等。

9月，江西省赣剧团、南昌市采茶剧团、高安地方戏剧团联合组成江西省地方戏演出团，赴北京参加庆祝中华人民共和国成立二十六周年文艺演出。剧目为“革命样板戏”《龙江颂》、《杜鹃山》等的选场。

1976年

2月26日至3月8日，江西省总工会、江西省革命委员会文教办公室文化组联合

举办全省职工业余文艺调演。全省十个地市的职工业余演出队六百余人参加，演出节目有戏曲小戏等。

3月15日，参加全省职工业余文艺调演的波阳县凰岗公社搬运队文艺宣传队，在红旗剧场演出移植京剧《审椅子》、赣剧《夺战鼓》及革命样板戏选场等。

5月中旬，北京京剧团二队一百多人到江西体验生活，5月14日前往南城共产主义劳动大学。

6月，江西省赣剧团创作演出的现代戏《柳英》，被选参加“全国农业学大寨专题调演”。

10月，全省戏曲界热烈欢庆中共中央粉碎以江青为首的“四人帮”反革命集团，全省各级剧团普遍举行了专场文艺演出。

12月25日，江西省革命委员会文教办公室文化组召开文化宣传工作会议，要求运用各种文艺形式，深揭狠批“四人帮”。同时，部署了迎接毛泽东等老一辈无产阶级革命家创建井冈山革命根据地五十周年和中国人民解放军建军五十周年的文艺创作。

1977年

1月8日至11日，省、市专业剧团分别在南昌剧场和人民剧院演出文艺专场，隆重纪念周恩来总理逝世一周年。

2月，江西省京剧团按照周恩来总理生前指示创作的大型京剧《大渡河》，被林彪、“四人帮”禁锢近十年之久，在纪念周恩来逝世一周年之际恢复上演。

4月18日至19日，江西省革命委员会文教办公室文化组在人民剧院举办文艺专场，由江西省京剧团、江西省赣剧团、江西省歌舞团演出赣剧、京剧、歌舞等节目，热烈欢庆《毛泽东选集》第五卷出版发行。

5月3日至5日，江西省革命委员会文教办公室文化组在人民剧院举办“工业学大庆”专题业余文艺汇演，萍乡市矿山机械厂、景德镇市东风瓷厂、南昌市南昌柴油机厂等单位的文艺宣传队参加了汇演，演出了戏曲、歌舞等节目。

7月30日至3月9日，南昌市革命委员会政治部、市文教办公室、南昌警备区政治部联合举办文艺专场，热烈庆祝中国人民解放军建军五十周年，省、市各专业剧团和厂矿、部队、学校的文宣队参加了演出。戏曲节目有：京剧《大渡河》、赣剧《江姐》、采茶戏《霓红灯下的哨兵》等。

8月26日，江西省革命委员会文教办公室文化组、南昌市文化局为庆祝中国共产党第十一次代表大会胜利召开，在江西人民剧院举办文艺演出大会。省、市八个专业剧团演出了音乐、歌舞和戏曲节目，同时，各剧团还深入街头开展宣传。

9月28日至10月30日，江西省革命委员会文教办公室文化组主办全省文艺汇报演出，隆重纪念井冈山革命根据地创建五十周年。全省二十六个专业剧团一千五百余名

演员，分五批汇集南昌，共演出二十台戏，九十八场。大型戏曲剧目有《红松林》、《春风吹又生》、《方志敏》等。

12月2日，江西省革命委员会文教办公室文化组召开省市文艺工作者座谈会，揭批“四人帮”的“文艺黑线专政”论。

12月26日至28日，江西省革命委员会文教办公室文化组举办文艺专场演出，隆重纪念毛泽东主席八十四周年诞辰，江西省赣剧团、江西省京剧团、南昌市京剧团、南昌市采茶剧团参加了演出。

1978年

5月3日，宜黄戏剧团恢复建制，江西省文艺学校派出教师到该团辅导，协助抢救宜黄戏。

6月，中共江西省委宣传部转发中共中央宣传部下发的文化部党组《关于逐步恢复上演优秀传统剧目的请示报告》。

7月22日至8月8日，湖南省花鼓戏剧团来南昌，在人民剧院演出《还牛》、《打铜锣》、《补锅》、《野鸭洲》等剧。

11月14日，江西省财政局、江西省革命委员会文化组联合制定并发出《江西省县以上专业剧团(场)财务管理暂行规定》。

本年，江西省文艺学校由石岗迁蛟桥，并恢复戏曲传统剧目教学。

1979年

4月14日至18日，经中共江西省委宣传部批准，江西省革命委员会文化组召开全省文艺界落实知识分子政策座谈会，全省各地、市、县宣传部、文化局、文联的四十三人参加了会议，会议要求各地以实事求是，有错必纠的原则，加快做好复查和平反冤假错案的工作。石凌鹤、武建伦、徐伯轩、程雪邨等蒙冤戏曲工作者获平反昭雪。

4月，江西省赣剧团演出一队到湖南长沙、株州、醴陵等地演出《白蛇传》、《还魂记》等剧。湖南省电视台还实况录相并播出《白蛇传》的演出。

5月4日，江西省革命委员会文教办公室撤销，恢复江西省文化局，张涛任副局长。文化局下设艺术处负责戏曲工作。

5月，为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十七周年，江西省京剧团、南昌市采茶剧团、都昌黄梅戏剧团在南昌分别上演《樊梨花》、《南瓜记》、《唐知县审诰命》等优秀传统剧目。

5月，江西省文化局委托省文艺学校召开采茶戏、赣剧、宜黄戏、东河戏、宁河戏、徽剧等剧种史料座谈会，组织《中国戏曲剧种大辞典》江西条目的编写工作。

8月，江西省赣剧团根据丁西林同名话剧改编的《孟丽君》正式开排。

9月12日至10月12日，江西省文化局在南昌举办庆祝中华人民共和国建国三十

周年献礼演出。二十七个剧团一千三百多名演出人员共演出三十三个剧目，并对剧本创作、导演、音乐、舞台美术、表演进行了全面评奖。

9月，中共江西省委决定，江西省委宣传部副部长俞林兼任江西省文化局局长。

10月15日至12月，江西省赣剧团到芜湖、南京、无锡、苏州、常州等地演出《孟丽君》一剧，《新华日报》、《南京日报》、《常州报》、《苏州报》等均发表评介文章，江苏省电视台作了实况录相。

10月26日，出席全国文学艺术工作者第四次代表大会的江西代表团启程赴京，戏曲界代表有：邓筱兰、潘凤霞、流沙、李松年、筱牡丹、易兰英等。

12月18日，赣州地区采茶剧团在南昌汇报演出《茶童戏主》，江西省文化局为该团颁发了奖金和奖状，表彰该剧由上海电影制片厂拍成戏曲艺术片。

12月，赣剧名演员潘凤霞当选为江西省第四届人大常委会委员，江西省第四届政协常委。

1980年

1月6日，江西省赣剧团在上海市演出《孟丽君》。上海市电视台作了报道。

3月，中国戏剧家协会江西分会在南昌召开剧本创作座谈会，省直和部分地、市专业剧团的编导六十余人参加。会议着重学习了胡耀邦《在北京剧本创作座谈会上的讲话》，并结合当时有争议的几个剧本进行了讨论。

4月，文化部在北京举行庆祝中华人民共和国建国三十周年文艺献礼演出发奖大会，江西宜春地区采茶剧团演出的《孙成打酒》获创作一等奖，演出二等奖。抚州京剧团演出的小京剧《卞主任》获演出三等奖。

4月，中共江西省委决定，李定坤任省文化局局长。

6月，江西省文化局转发文化部通知，对1950年至1952年期间，曾明令禁演的二十六个戏曲剧目，严禁再度上演，并要求各地文化部门采取适当方式加以制止，不能任其自流。

6月12日，华东地区六省一市演出协作会在庐山召开。到会的有六省一市文化局艺术处和部分剧团、剧场负责人共四十七人，会议着重商讨了各省、市艺术表演团体巡回演出安排和接待工作，并确定今后每年举行一次协作会。

10月14日至23日，江西省文化局在南昌同时举行全省戏曲剧目工作座谈会和部分古老剧种汇报演出会，参加座谈会的有各地戏曲工作者三十余人，参加汇演的有徽剧、宜黄戏、宁河戏、瑞河采茶戏、花灯戏、盂戏、盱河戏、东河戏和西河戏等八个古老剧种的三百余名演出人员，共演出传统折子戏、现代小戏十七个，文化部文学艺术研究院戏曲研究所、中国戏剧家协会的专家以及浙江、安徽、福建、湖北、湖南、四川等省的代表到会观摩指导，大会对演出成绩突出的单位和个人进行了表彰和奖励。

11月7日至17日，江西省文化局在南昌举办全省戏曲教学汇报演出大会，江西省文艺学校京剧班，赣州、吉安、宜春、抚州四地区的采茶班，上饶地区赣剧班、采茶班以及景德镇市赣剧班等参加演出，共演出八台戏近三十个剧目。文化部的领导，中国戏曲学院，福建、陕西、山西的来宾前来观摩指导；文化部艺术教育事业管理局副局长李超，还就如何进一步搞好艺术教育，培养戏曲优秀人才作了讲话；中国戏曲学院晏甬作了学术报告；对教学工作中取得优异成绩的七个集体，四十一名教师，五十三名学员进行了表彰。

12月，江西省戏剧家协会召开座谈。就省赣剧团重排的优秀传统剧《孟姜女》的剧本创作、音乐设计、舞美设计、表、导演等进行讨论。

1981年

2月18日至24日，江西省文化局在波阳县召开全省农村业余剧团工作经验交流会，省、地（市）、县文化局的领导和部分农村业余剧团代表共九十余人与会，会议交流了经验，并讨论了《农村业余剧团管理条例》（草案）。

2月23日至3月8日，中共江西省宣传部在南昌召开省、市文艺工作者座谈会，就新形势下，文艺工作如何坚持四项基本原则、正确贯彻“双百”方针问题展开讨论，省、市部分戏曲剧团编导、演员参加了座谈。

4月15日至26日，江西省文化局、中国戏剧家协会江西分会、中国美术家协会江西分会联合在南昌市召开舞台美术理论座谈会，对舞台美术的性质、功能、艺术构思的特点和舞台美术的形式、手法、风格、传统艺术的继承与革新等问题进行了讨论，并举行了全省舞台美术展览，展出作品五百二十八件。会议期间，还成立了中国舞台美术学会江西分会。

4月15日至26日，江西省文化局、音协江西分会、剧协江西分会在南昌召开戏曲音乐学术讨论会。与会代表一百二十四人，会上宣读论文六十四篇，深入探讨了戏曲音乐的改革、功能、继承和发展，以及地方戏曲语言等问题，中国艺术研究院戏曲研究所何为、上海音乐学院连波等应邀作了学术报告。会议期间，还成立了江西戏曲音乐研究组。

4月20日至5月16日，江西省文化局在南昌举办“全省戏曲现代戏、儿童剧汇报演出”，来自全省各地的十八个戏曲剧团，共演出二十六个剧目，其中现代戏十九个、儿童剧七个、大会分剧目演出、导演、演员表演、音乐设计、舞美设计、剧本创作等七项进行了评奖。演出期间，还先后召开了儿童剧创作座谈会、舞台美术经验交流会。

4月20日至5月19日，江西省群众艺术馆在南昌举办全省地、市群众艺术馆戏曲干部和部分业余剧团编导学习班。聘请省内外专家讲授中国戏曲、戏曲编剧、导演、表演等专业基本知识，并观摩全省戏曲现代戏、儿童剧的汇报演出，参观全省舞台美术展览。

5月，经江西省文化局批准，广昌地方剧种“孟戏”定名为“盱河戏”；原广昌县剧团

同时改名为广昌县盱河戏剧团。

6 月 21 日，戏剧家石凌鹤的《凌鹤剧作选》，由江西人民出版社出版，这本选集共收剧本八个，其中戏曲剧本有：赣剧弋阳腔《还魂记》、赣剧青阳腔《西厢记》，采茶戏《南瓜记》、《三代》等。

7 月 19 日，明代戏剧家汤显祖家传《临川四梦》木刻残版，在临川县温家公社汤家村发现。残版三十二块，上刻有《还魂记》、《邯郸记》和诗、赋、尺牍等的部分章节。

7 月 26 日至 8 月 16 日，江西省文化局、中国戏剧家协会江西分会在庐山举办全省戏剧编导讲习会，邀请北京、上海有关专家、教授讲授编导基础理论及戏剧创作方面的知识，共培训专业、业余戏剧作者一百五十三人。

9 月，江苏淮阴地区京剧团宋长荣等应邀来南昌、九江、庐山等地演出。江西省文艺学校还特请宋长荣到校给学员传授荀派技艺。

9 月 28 日至 10 月 22 日，江西省文化局在南昌举办全省第二届青年演员会演大会，参加会演的有赣剧、宜黄戏、宁河戏、盱河戏、采茶戏、京剧、越剧、黄梅戏、话剧等十多个剧种的八百多名青年演员，共演出十七台节目，其中戏曲节目十三台。评选出优秀青年演员奖四十名，表演奖一百五十二名。

10 月 26 日至 29 日，在江西省文化局举办的全省群众文化先进集体、先进工作者表彰大会上，临川县采茶剧团被评为先进集体，并出席了全国农村文化艺术工作先进集体、先进工作者表彰大会。

10 月，江西省文化局剧目工作室改为江西省戏曲研究所。

1982 年

1 月 5 日至 15 日，江西省文化局、中国戏剧家协会江西分会在南昌召开"临川四梦"整理、改编剧本讨论会，十七名编导参加，讨论了《牡丹亭》、《紫钗记》、《邯郸记》、《南柯记》和《泪洒玉茗花》等十四个剧本。

1 月 30 日，江西省文化局批转赣州地区文化局《关于加强上演剧目的管理和影剧评论工作的几点意见》。

2 月 22 日至 3 月 2 日，江西省文化局、中国戏剧家协会江西分会在南昌县召开省直剧团戏剧创作座谈会。传达文化部在西安召开的全国戏剧创作题材规划座谈会精神，并讨论了剧团体制改革问题。

4 月 13 日至 27 日，江西省文化局、中国戏剧家协会江西分会在南昌举行全省剧本讨论会，各地专业、业余编剧等二十六人与会，讨论大小剧本二十五个，还就戏曲反映新时代、塑造社会主义新人形象，以及历史剧、儿童剧创作等问题展开了讨论。

4 月 16 日至 5 月 6 日，安徽省黄梅戏剧团王少舫、马兰、陈小芳等在南昌演出《罗帕记》、《女驸马》、《天仙配》等剧目，江西省、南昌市文艺界分别举行了座谈会。中国戏剧

家协会江西分会还组织全省各地编导、演员来昌观摩学习。

5月5日，上海京剧一团张学津等来南昌演出《赵氏孤儿》、《战马超》、《打龙袍》等剧，中国戏剧家协会江西分会通知全省各地派演员来昌观摩学习，并召开了座谈会。

夏季，江西省舞台美术学会组织舞美人员十三名赴福建，参观学习舞美设计。

7月1日至15日，江西省文艺学校京剧科毕业学员在省赣剧院举行毕业公演。演出剧目有《激流归海》、《玉堂春》、《战马超》、《贵妃醉酒》等。

8月16日至22日，赣州地区文化局在赣州市召开赣南采茶戏音乐创作座谈会，探讨赣南采茶戏音乐的继承与发展创新问题。

9月2日，赣剧名演员潘凤霞当选为中共十二大代表。

10月19日，江西省文化局派萍乡市京剧团编剧沈衍华参加文化部在西安召开的现代戏研究会及现代戏剧本创作讨论会。

10月22日至30日，文化部、中国戏剧家协会、江西省文化局、中国戏剧家协会江西分会，在抚州市、南昌市两地联合举行明代戏剧家汤显祖逝世三百六十六周年纪念活动。全国著名戏剧家、教授、学者石凌鹤、郭汉城、李超、吴荻舟、李紫贵、王季思、陈瘦竹、徐朔方、蒋星煜、王家乙以及来自全国各地的代表参加了活动。纪念活动包括纪念大会、纪念演出及学术讨论会等，会后，编印出版了《汤显祖学术论文集》和《汤显祖纪念集》。

10月，江西省文化局选送十六件舞台美术作品参加在北京举行的全国舞台美术展览，其中戏曲舞美设计有七件。

11月20日至30日，江西省文化局、中国戏剧家协会江西分会在宜春市召开全省农村题材戏剧创作座谈会，十一个地、市(县)剧协、剧目工作室的负责人和专业编剧四十余人与会，会议联系当时农村题材现代戏的创作状况，就塑造农村社会主义新人形象、怎样反映实行生产责任制后农村的新现实等问题进行了探讨。

12月，江西省文化局、中国戏剧家协会江西分会组织全省舞台美术人员一百二十三人赴北京观摩全国舞台美术展览。

本年，赣南采茶剧团演出的现代戏《莲妹子》，由江西电视台拍摄成戏曲电视剧。

江西省戏曲研究所与南昌市剧目工作室合编并印出《江西地方传统剧本选编·南昌采茶戏》第一、第二集。

剧 种 表

剧种名称	别名	主要声腔	形成		传入		流布地区		现状	备注
			时间	地点	时间	地点	省内	省外		
赣剧	饶河戏 广信班 江西班	高腔(弋阳腔、青阳腔)、弹腔(包括二凡、西皮、秦腔、老拨子、浙调、浦江调)、昆腔	清乾隆年间	弋阳、贵溪、乐平、波阳、等县			赣东北、南昌、景德镇和兴国	浙西和闽北、闽南部分地区	有专业剧团十二个和大量业余剧团演出	
九江青阳腔	赣北高腔、都昌、湖口高腔	高腔(青阳腔)、横调(矮调曲牌)、秦梆子(吹腔)			明万历年间	由安徽传入赣北	赣北的都昌、湖口、彭泽、瑞昌、星子及景德镇市	皖南诸县	有大量业余剧团演出	1959年已并入赣剧之中
盱河戏	孟戏	高腔(包括海盐腔、弋阳腔、和海盐化的弋阳腔)、弹腔(二凡、西皮、湖南二簧、吹腔)	清代	广昌县					有专业剧团一个和部份业余演出	其中弹腔班曾流行于南丰、宁都南城、和福建宁化、建宁等地

（续表一）

剧种名称	别名	主要声腔	形成		传入		流布地区		现状	备注
			时间	地点	时间	地点	省内	省外		
东河戏	东河班	高腔、昆腔、弹腔（包括二凡、西皮、安庆梆子腔）	清代	赣县兴国			赣南各县	粤东梅县、潮州及闽西宁化、连城、长汀等地	有专业剧团一个和业余演出	
吉安戏	吉安大班	高腔、昆腔、弹腔（二凡、西皮）、安徽梆子	清代	泰和吉安吉水			赣中属县及抚州、赣州等地	湘东一带	有业余演出	民国初，与京汉合流建国初尚有业余班社活动
瑞河戏	瑞河大班	高腔、昆腔、弹腔（汉二簧、徽梆子）	清乾隆年间	高安			锦江流域及安义、永修，铜鼓、丰城等县		有业余演唱	建国后建立了上高、奉新两县以唱瑞河戏为主的地方剧团，如今已并入瑞河采茶戏之中
抚河戏	抚河大班	高腔、昆腔、弹腔（二凡、西皮）、安徽梆子	清乾隆年间	临川县			抚河流域属县和南昌市			民国初年尚有班社活动

（续表二）

剧种名称	别名	主要声腔	形成		传入		流布地区		现状	备注
			时间	地点	时间	地点	省内	省外		
宜黄戏	宜黄班	宜黄腔（二凡）、西皮、平板吹腔	清乾隆年间	宜黄县			赣东的宜黄、南城、南丰、广昌及赣南的宁都和赣东北一带	闽北、闽西部分地区	有专业剧团一个和业余演出	
宁河戏	宁州大戏 宁河班	弹腔（二凡、西皮、石牌腔）昆腔	清乾隆年间	修水县			赣北的修水、铜鼓、武宁和宜春、波阳、赣州等地	湘、鄂、赣边界	有专业剧团一个和业余演出	
西河戏	弹腔大戏 西河班	弹腔（二凡、西皮）、高腔（青阳腔）	清道光年间				赣北及波阳、景德镇市		有业余演出	
婺源徽班	婺源班 徽　剧	西皮、二簧、吹腔拨子、昆腔	清乾隆年间	婺源县			婺源、乐平、景德镇市	皖南、浙西	有专业剧团一个和业余演出	
傩　戏	跳魈 摔傩	傩　歌	明代	南丰、万载、萍乡、婺源、武宁、德安			全　省		有各地傩班业余演出	

（续表三）

剧种名称	别名	主要声腔	形成		传入		流布地区		现状	备注
			时间	地点	时间	地点	省内	省外		
赣南采茶戏	灯子 茶篮灯 三脚班	灯腔、茶腔、杂调	明末清初	安远、信丰、赣县			赣南所属各县及遂川、万安等县	粤北、闽西及湖南桂东、桂阳,等地	有专业剧团十八个和业余演出	
赣东采茶戏	茶灯戏 三脚班	湖广调、采茶调（又名三脚调）	清乾隆年间	铅山、弋阳、贵溪			赣东北大部分属县	闽北、浙西	有专业剧团二个和业余演出	
抚州采茶戏	三脚班 半班	正调（包括本调、抚调、单台调、川调）、杂调	清乾隆年间	宜黄、崇仁、临川			抚州地区所属各县及吉安、赣南部分乡村		有专业剧团十一个和业余演出	
吉安采茶戏	三脚班 花鼓班	秧麦调、毛洪调、别店调、拜年调、青龙山调川调、杂调	清乾隆、嘉庆年间	永丰、吉水、吉安			赣中各县及抚州、赣南一带		有专业剧团七个和业余演出	吉安采茶戏原始形态分为三脚班、花鼓戏两路
宁都采茶戏	三脚班	正调（包括川调、青龙山调、才郎别店调、毛洪调，过界岭调）、杂调	清乾隆、嘉庆年间	宁都县			赣南、赣中和赣东部分属县	闽西、闽北各县	有专业剧团一个和业余演出	

（续表四）

剧种名称	别名	主要声腔	形成		传入		流布地区		现状	备注
			时间	地点	时间	地点	省内	省外		
瑞河采茶戏	三脚班采茶戏、高安锣鼓戏	正调（包括老本调、余家调、苏月英调）、瑞河高腔、杂调	清嘉庆、道光年间	高安县			赣西		有专业剧团一个和业余演出	
万载花灯戏	采茶戏花鼓灯	本调（包括普通调、平调）、灯调、杂调	清末	万载县				赣西部分属县及萍乡市	湖南浏阳一带	有专业剧团一个和业余演出
高安采茶戏	花鼓班、丝弦戏	老本调、本调、小花调、杂调、（道情、文南词和民歌小调）	民国年间	高安县			赣西和赣中部分属县		有专业剧团十一个和业余演出	
南昌采茶戏	灯戏、三脚班	正调（包括下河调、本调、凡字调）、杂调、高腔、渔鼓	清道光年间	南昌、新建等县			南昌、新建、安义、进贤、永修、奉新等县		有专业剧团五个和业余演出	
湖调	湖广调	湖广调 杂调	清乾隆年间	靖安、安义			靖安、安义、奉新、永修等县		有业余演出	建国后曾成立专业剧团一个，后解散

（续表五）

剧种名称	别名	主要声腔	形成		传入		流布地区		现状	备注
			时间	地点	时间	地点	省内	省外		
武宁采茶戏	茶戏	北腔、汉腔、叹腔、花腔杂调	清道光年间	武宁县			赣北和赣西部分属县	湖北阳新、通山一带	有专业剧团一个和业余演出	
九江采茶戏	茶灯戏 茶　戏	平板、花腔、汉腔、杂调	清乾隆年间	瑞昌、湖口等县			赣北	赣、鄂、湘、皖毗连地带	有专业剧团一个和业余演出	
景德镇采茶戏	三脚班	正调(包括词调、金鸡调、还魂调)、杂调	清乾隆年间	景德镇市			景德镇、浮梁、乐平、波阳、都昌、婺源等县	皖南数县	有专业剧团一个和业余演出	
赣西采茶戏	三脚班 踩　彩	正调(包括川调、神调、哭调、骂调、四板腔)、杂调	清末	永新莲花			赣西部分属县	湘东衡山一带	有专业剧团三个和业余演出	
萍乡采茶戏	采茶戏 三脚班	正调(包括神调、川调)、杂调(茶灯调、反情调)、小调	清末	萍乡市			萍乡、万载、宜春、铜鼓、宁冈等县		有专业剧团一个和业余演出	

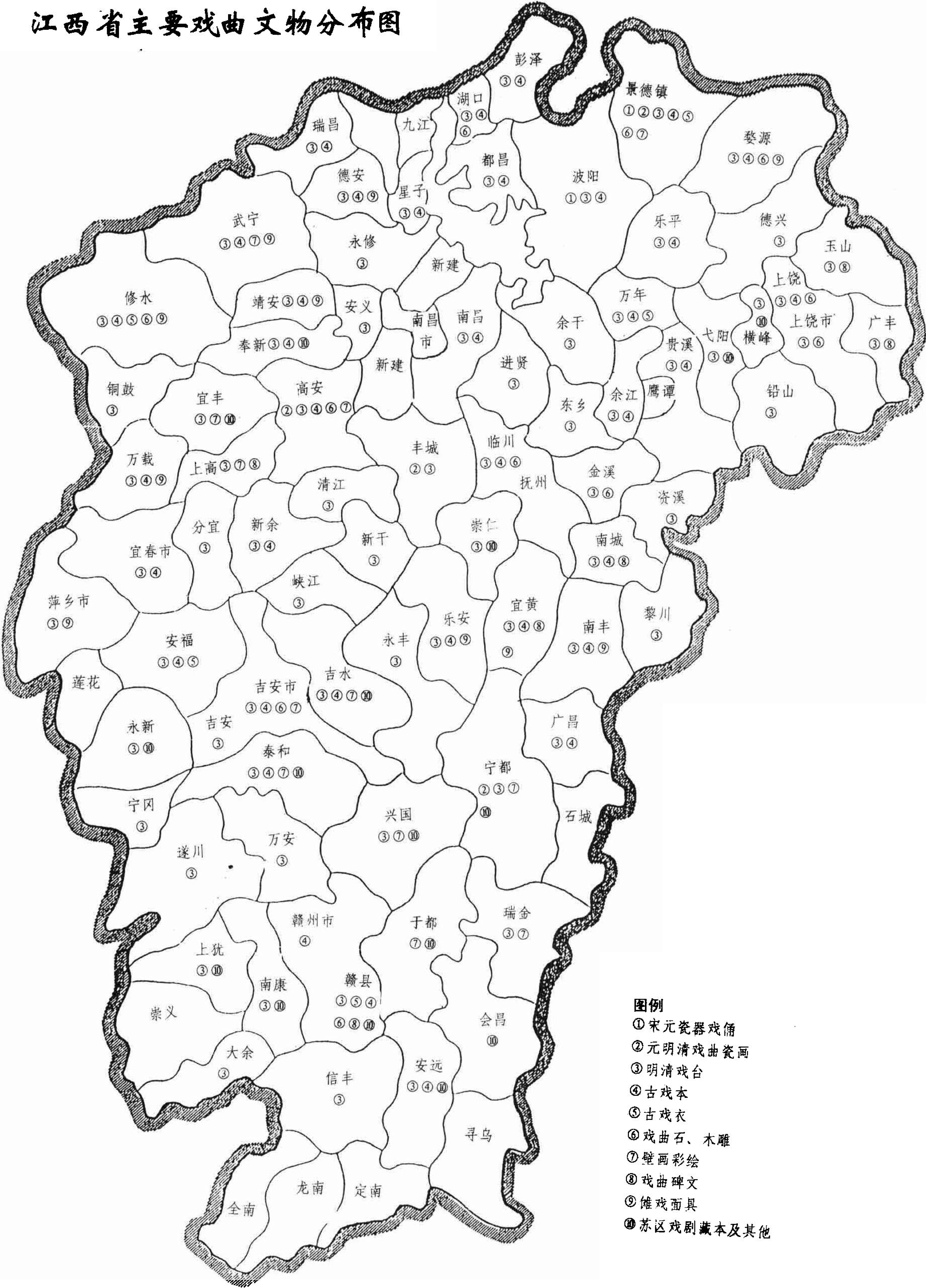
（续表六）

剧种名称	别名	主要声腔	形成		传入		流布地区		现状	备注
			时间	地点	时间	地点	省内	省外		
赣中花鼓	花鼓灯花鼓班	哀音调（又名新余调）、小调（十杯酒、红绣鞋、盘广货、卖杂货等）	清乾隆年间	新余、峡江、乐安等县			赣中中部地区和赣西数县		有大量业余剧团演出	二十世纪五十年代建有新余、清江、丰城、乐安等专业剧团
京剧	平剧	西皮、二簧、吹腔、拨子、昆腔			清光绪年间	由上海传入南昌市	全省		有专业剧团十一个和大量业余演唱	
祁剧	楚南戏湖南班	高腔、昆腔、乱弹（即南北路）			清乾隆至光绪年间	由湖南曾三次传入赣南	赣南所属各县和吉安、宜春、抚州一带		有四个业余剧团演出	1960年曾成立了赣南行政区祁剧团于1964年撤消
湘剧	长沙湘剧	高腔、低牌子、昆腔、弹腔（即南北路）			清道光年间	由湖南传入萍乡市	萍乡、宜春、临川、吉安、泰和等县	湖南长沙、湘潭、株州、醴陵等市县	有业余演出	二十世纪五十年代曾成立萍乡市湘剧团

（续表七）

剧种名称	别名	主要声腔	形成		传入		流布地区		现状	备注
			时间	地点	时间	地点	省内	省外		
越剧	绍兴文戏	弦下凋、四工调			民国年间	由浙江传入江西	南昌、景德镇、九江、萍乡等市及赣东北部分属县		有专业剧团八个和业余演出	
黄梅戏		平词、仙腔、阴司腔、小调、花腔			民国年间	由安徽传入江西	赣北部分属县		有专业剧团五个和业余演出	

江西省主要戏曲文物分布图



志　　略

剧　　种

赣　剧　地方大戏剧种，清末民初时，在赣东北地区分别称为饶河戏和广信班。其中，饶河戏流行于旧饶州府的波阳、乐平、余干、万年、浮梁、德兴等县；广信班流行于旧广信府的上饶、玉山、广丰、铅山、横峰、弋阳、贵溪、余江等县(以上各县，现今分别属上饶地区和景德镇市)。早在广信班形成以前，广信府的本地戏班多集中在玉山和贵溪两县，因而称为玉山班和贵溪班。当时，由广信府进入浙江、福建等地演出的戏班，又被称为江西班或江西戏。中华人民共和国成立后，于1950年正式定名赣剧。现仍分饶河、广信(亦称信河)两路。

赣剧的形成经历了一个相当长的历史阶段。宋、元以后，南戏开始流传于我国东南诸省。江西赣东北地区的饶、广两府，曾归江浙行省管辖，明代洪武初年划入江西省。由于交通方便和贸易往来，南戏随之传入广信府的弋阳县。当时，在弋阳县落脚的南戏，是专演《目连救母》戏文的。这种戏文，因为受到当地宗教思想的影响，逐渐发生一些变化，从而形成一种具有江西特点的南戏，被人称为“弋阳腔”，与江浙地区的其他南戏声腔，并驾齐驱。明代成化、弘治年间(1465——1505)祝允明《猥谈》在对南戏声腔的评述中，就提到了江西的弋阳腔，作为赣剧的主要声腔，弋阳腔是最为古老的。

这种弋阳腔形成以后，在剧目上除原有的《目连戏》以外，主要是搬演为群众喜闻乐见的历史故事和神话传说，如《封神传》、《三国传》、《征东传》、《征西传》、《水浒传》、《岳飞传》、《东游传》、《南游传》、《西游传》、《北游传》和《铁树传》(许真君故事)等十二种。和《目连戏》一样，每种都分作七天演完。这种连台本戏的出现，为弋阳腔以后的发展，打下了坚实的基础。随着南戏其他声腔的发展，明代的弋阳腔还从南戏和传奇中移植了一些剧目，如《珍珠记》、《卖水记》、《长城记》、《八义记》、《三元记》、《鹦鹉记》、《白蛇记》、《十义记》、《洛阳桥记》、《清风亭》、《乌盆记》和《摇钱树》等。这批传奇戏的增加，使弋阳腔的演出内容更加丰富，进而又把弋阳腔的发展向前推进了一步。

这种弋阳腔是继承南北曲的传统，并结合地方特点而创造出来的，其基本原因，就是用弋阳的方言土语来唱南戏的曲调，这才形成具有江西特点的新腔。这种新腔，在目连戏的阶段还带有浓厚的宗教音乐色彩。以后，通过连台本戏和传奇戏的演出，才使它摆脱了

宗教音乐的影响，变成南戏中流传甚广，影响最大的戏曲声腔。在音乐体制上，赣剧弋阳腔的唱腔由各种不同的曲牌组成，从现在保留的曲牌来看，主要是唱南曲，也有属于北曲的曲牌。根据音乐唱腔的特点，这种声腔又可分为〔驻云飞〕、〔江儿水〕、〔香罗带〕、〔新水令〕等类。长期以来，这种弋阳腔一直是干唱和带有人声帮腔的形式，由于是用假嗓子翻高八度的帮腔，故对本嗓帮腔的声调而言，便自称为“高腔”。

赣剧流行的地区，在明代主要是唱弋阳腔。清初以后，保留在这里的弋阳腔，因为战争的破坏而受到严重的摧残，原来上演的连台本戏大都失传，流行地区只剩下玉山、弋阳、贵溪、万年和波阳等地。这时在民间流传的弋阳腔，被大多数人称之为“高腔”，其中活跃在弋阳、万年的高腔班，还留下十八本高腔戏，以维持它的正常演出活动。这种情况一直延续到光绪年间，使很多弋阳腔戏班，根本不能独立存在了。由于乱弹诸腔的兴起，在赣东北地区的戏班，有些便开始转唱高腔以外的其他声腔，经过几百年的发展，才使赣剧最终变成一个综合高、昆、乱三腔的剧种。

赣剧乱弹腔中的曲调，主要是唱二凡和西皮。这种乱弹腔的二凡，是由江西的宜黄腔传入的，其名为“二凡”而不叫“二簧”，也正是保留了宜黄腔的俗名。清代乾隆间，旧属饶州府浮梁县的景德镇窑户演戏，就出现一种“弹腔”(见郑廷桂的《陶阳竹枝词》)。所谓“弹腔”即乱弹腔的简称，亦即宜黄腔。可见此腔已经传到了饶州地区，并且受到瓷器工人的欢迎。不久，在饶州府境内形成的饶河戏，便以宜黄腔的“二凡”为其主要的声腔。与此同时，在广信府的玉山、铅山、弋阳、贵溪等县，因为靠近抚州、建昌等地，也变成宜黄腔的流行地区。过去赣剧贵溪班的艺人就称二凡为“宜黄调”，以及铅山乡村坐堂班清唱的赣剧二凡，在手抄本中亦标明“宜黄调”等等。根据饶、广两路戏班调查的情况，在赣剧中专唱二凡的整本大戏，有六十九种，其中有三十五种来自宜黄腔，如《四国齐》、《上天台》、《打金冠 》、《万里侯》、《下河东》、《清官册》、《三官堂》、《双贵图》、《奇双会》、《碧玉簪》、《百花台》等等。这种整本大戏。仍按宜黄腔的原始面貌来演出，故事性完整，有头有尾，如《打金冠》一剧，演薛刚反唐故事，主要场次有“薛刚扫院”、“阳河摘印”、“法场换子”、“观画跑城” 等；《三官堂》演秦香莲与陈世美故事，主要场次有“香莲闯宫”、“琵琶上寿”、“三官堂”、“秦香莲挂帅”、“女审”等。另有三种二凡剧目是根据高腔本改编的，如《江天雪》演崔君瑞、郑月娘的故事；《避尘珠》演包拯为伍迎春伸冤的故事；《清风亭》演张继保忘恩负义的故事。明代在江西演出的高腔，有《崔君瑞江天暮雪》、《袁正文还魂记》和《清风亭》等，就是上述三剧的底本。饶河班和婺源徽班的交流中，还吸收了徽剧的剧目，如《黑驴报》、《万寿亭》(又名《全家福》)、《双合印》、《忠义缘》、《雌雄剑》、《翠花缘》。这



些戏原来是唱吹腔拨子，它们传入赣剧中皆改唱二凡。以上共有四十四种，还剩下二十五种是向其他剧种吸收的。显而易见，赣剧吸收宜黄腔后，在剧目方面又得到很大的发展。

赣剧乱弹腔的西皮，是在清道光间由湖北汉剧中传来的。最早专唱西皮整本大戏的仅有《青石岭》、《祭风台》、《西川图》、《木门道》、《彩楼配》、《回龙阁》、《天门阵》、《阴阳镜》、《花田错》、《双江宴》、《胭脂褶》、《双玉镯》、《铁弓缘》和《春秋配》等十四种。加上后来增加的二十三种，共有三十七种。赣剧吸收西皮调之后，仍以二凡为主。由于西皮宜黄两腔的合流，使饶、广两路的剧目发生了一些变化，即广信班专唱二凡的剧目，有些在饶河戏中就增加了西皮调，如《破庆阳》(《李广催贡》唱西皮)、《四国齐》、《凤凰山》、《肉龙头》(《高平关》唱西皮)、《万里侯》、《下南唐》(《斩黄袍》唱西皮)、《清官册》、《奇双会》、《翠花缘》等。赣剧受汉剧的影响，除了西皮调以外，还有很多皮簧合流的剧目也被赣剧吸收进来了，如《焚鹿台》、《鱼藏剑》、《铁笼山》、《九莲灯》、《翠花宫》、《九焰山》、《鸡爪山》、《满堂福》、《双潼台》、《二皇图》、《赐金盔》、《日月图》、《铁冠图》等等。而赣剧西皮调的传统折子戏有一百三十余出(在整本戏内的除外)，大都是湖北汉剧传来的。赣剧二凡西皮的唱腔，和宜黄戏、汉剧的曲调基本相同。唯独没有〔慢三眼〕的唱法，唱腔朴实纯厚，小生、小旦每句尾腔常有高八度的小嗓来唱，和北方梆子腔唱法比较接近。

赣剧乱弹腔的秦腔和老拨子，主要来自安徽的石牌腔。其中秦腔即是以笛伴奏的"吹腔"。拨子俗称"老拨子"，用海笛托腔。据清乾隆间江西巡抚郝硕查办戏曲奏折的记载，当时在九江、饶州和广信等府，这种石牌腔是"时来时去"的。赣剧的石牌腔，最早出现在饶河戏中，至今波阳县的饶河班称其吹腔的曲调，其女腔为"石牌"，男腔为"秦腔"。主要代表剧目有《奇双会》、《碧莲洞》、《朱仙镇》等。在广信府方面，这种吹腔，不分男女腔，都一律名为"秦腔"(此调在广信府傀儡班中名为"婺源调")。和饶河班相比，广信班的秦腔拨子戏较多，共有三十四种。其中最先从婺源班传来的，有《朱砂痣》、《珍珠衫》、《沉香阁》、《八美图》、《珍珠塔》、《刁南楼》和《大香山》等七种。在广信班中，这种秦腔拨子由于受到观众的欢迎，又将一些二凡西皮戏改成秦腔拨子来演唱，如《黄金塔》、《南楼会》、《凤凰山》、《奇双会》、《江天雪》、《百花台》等。而高腔改为秦腔拨子的，则有《摇钱树》、《洛阳桥》、《孟姜女》、《五行山》和《观音游十殿》等。在音乐唱腔上，和赣剧秦腔属于同一系统的腔调，还有一种"松阳调"(即枞阳腔)，剧目有《桂枝写状》、《浪子踢球》等。赣剧秦腔拨子的曲调变化不大，秦腔是轻松活泼，婉转动听，老拨子曾用竹梆击板，声调凄厉，适合表现悲怨和激昂的情绪。而石牌腔的拨子，在赣剧中出现一种新的变化，即用西皮调的胡琴伴奏，将它变成赣剧西皮的一种唱腔，名为"石牌调"。赣剧饶河班的《杏元骂相》、《银桃记》和《泗州城》等剧，都有这种唱调。

赣剧乱弹腔的浙调和浦江调，是从浙江的乱弹戏中传来的。其中，浙调即乱弹的"三五七"，浦江调即浦江乱弹的"正宫二凡"。另有一种上江调即乱弹的"尺字二凡"。清末以后，

随着浙江的乱弹戏班大量流入赣东北地区，这种浙江乱弹的三五七和二凡，首先被广信府的玉山班和贵溪班加以吸收，然后，通过广信班的传播，不仅饶河班受到很大的影响，而且在建昌地区的南城、广昌等地的乱弹班，也照样搬演这种来自浙江乱弹的剧目和唱腔。这些戏班受到浙江乱弹影响较大的，自然就是赣剧的广信班，上演剧目仅整本大戏有二十余种，如《审金钗》、《碧桃花》、《玉蜻蜓》、《龙凤钗》等等。其中包括原来是唱赣剧二凡的《锦罗帐》、《百花台》、《合玉环》、《碧玉簪》、《翠花缘》、《玉麒麟》等六种，也都改为浙江乱弹了。赣剧的浙调和浦江调，与浙江婺剧的曲调和唱法大体相同。浙调以笛伴奏，曲调愉快优美，上江调以海笛伴奏，曲调高亢转折，而浦江调比上江调高亢激越，更带有强烈激动的感情。由于这种浙江乱弹的曲调类似秦腔的韵味，所以在赣剧中常将它们混在一起使用。

赣剧乱弹腔的梆子，是在民国初年传入的。一般称为“安徽梆子”。其曲调与河北梆子相似，唯调门略高，通常用小嗓演唱，以梆笛和二胡伴奏，并用梆子击板。据说，清末河北梆子和京剧同时南下到上海演出，俗称“两下锅”。后来传至安徽，变成“徽梆子”。再后从安徽传至江西，才被赣剧吸收进来。上演剧目有《汴梁图》、《蝴蝶杯》、《拾玉镯》和《三疑计》等等。

赣剧的文南词，是江西民间流行的说唱音乐，曲调十分优美，分为文词（亦名北词）、南词和滩簧三种。滩簧来自苏州，又称“苏滩”，因其受到昆曲的影响，采用了昆曲曲头和尾声，具有自己的不同特点。上演剧目有二十余种，大多数是由昆曲和高腔改编的，如《崔氏逼休》、《貂蝉拜月》、《尼姑思凡》、《蒙正辞灶》、《断桥相会》、《安安送米》等等。这种来自民间说唱的音乐，因为在赣剧乱弹班中的演出有较长的时间，后来也将它列入乱弹腔的系统。

赣剧中的昆腔，是清末由安徽和浙江传入的，曲调与正宗昆腔基本相同，唯其唱腔的吐字多带乡音土语。上演剧目属于正宗的昆腔戏不多，只有《关公训子》、《单刀赴会》（以上出于《单刀会》）、《疯僧扫秦》（出《东窗事犯》）、《悟空借扇》（出《西游记》）、《打猎回书》（出《白兔记》）、《插花功宴》（出《宵光剑》）、《端午藏舟》、《相梁刺梁》（以上出《渔家乐》）、《醉打山门》（出《虎囊弹》）、《卸甲封王》（出《满床笏》）、《对刀步战》、《别母乱箭》（以上出《虎口余生》）、《水漫金山》（出《雷峰塔》）等。另外，浙江杭嘉湖弋腔武班的《盘肠大战》、《打郎屠》、《扈家庄》、《收关胜》、《水战杨么》、《战金山》、《武举场》、《闹天宫》等。因其唱腔带有昆腔的韵味，也被赣剧艺人称之为“昆腔”。

赣剧从明代弋阳腔开始，到清代的乱弹诸腔以及昆腔的吸收，使它变成一个具有地方特色的多声腔的剧种，艺术遗产极其丰富。

由于赣剧的形成按其声腔先后而分成不同的阶段，不仅在演出剧目上，每个阶段都有不同的进展，而且在班社的组织上，也经历了一些不同的变化。早在明代弋阳腔的阶段，戏班的组成，就有演员九人，龙套手下八人，乐队五人和管理戏箱的三人，加上班头和其他行

政人员，每一戏班约为二十八人左右。其中演员九人即是九个行当，分为正生、小生、老生、正旦、小旦、老旦、大花、二花、三花等。因为赣剧的班底是弋阳腔，其脚色行当继承了南戏的传统，除南戏七脚以外，还增加老旦和二花脸，俗称“九脚头”。而乐队五人，其中鼓一人，大锣、小锣二人，大钹、小钹二人。明代的弋阳腔因为是干唱形式，除以唢呐伴奏的吹打曲牌以外，再没有使用其他的管弦乐器。而唢呐是司钹者兼吹。清代以后，在饶、广两府出现的乱弹腔，最初只比高腔的乐队增加一个，即鼓一人，大锣、大钹为一人（同时兼司两种乐器，又称“夹手”），小锣一人，习称“武场”。而文场有胡琴一人，二胡一人，三弦一人，月琴一人（由司大锣者兼），共有六人。其他组成人员与高腔班同。清末以后，由于赣剧演出剧目的增多，在演员方面又增加若干人，其脚色行当出现了武生、二旦、茶旦、粉旦和四花。加上原有的九人为十四人。这时的赣剧班社为三十六人者，便称之为大班；二十四人者称小班。而很多大班的演出，集中体现了赣剧的艺术水平。

赣剧供奉的祖师爷，亦名老郎神。最早是姓田，俗称“田府正堂”。这是南戏传给弋阳腔的祖师爷。而明代的弋阳腔是从浙江杭州传入的南戏为基础，结合江西的地方特点而产生的，故赣剧祖师爷才有“杭州西门外铁板桥头二十四位老郎师傅”之说。清代以后，赣剧的老郎神改为唐明皇。在广信府的玉山班里，亦有供奉田、窦、葛三位祖师的。尽管祖师爷有这些不同说法，祖师爷的诞生日都是农历六月二十四日。而赣剧的老郎庙只在玉山县发现一处，惜不存在。但是，一种木雕头像的老郎神，随着戏班的演出，既要供奉，也可作为道具使用。这是赣剧祖师的一般情况。清代道光以来，随着外来戏曲流入和本地乱弹戏盛行，这种弋阳腔便逐渐衰落下去。及至光绪初年，赣东北除少数地区还有高腔流行以外，大多数地区几乎都是乱弹戏的势力范围。当时万年县朱田街附近，还剩下老义洪、三义洪和新义洪等三个高腔班，演员多系万年县人。相传赣剧旧有十八本弋阳腔戏，还能演出的有《珍珠记》、《卖水记》、《三元记》、《白蛇记》、《鹦鹉记》、《十义记》、《乌盆记》、《摇钱树》、《龙凤剑》、《古城会》、《青梅会》、《白袍记》、《金貂记》等十三种，另有《报冤亭》、《八义记》、《长城记》、《清风亭》、《洛阳桥》等五种只存一些折子戏，全本早已失传。光绪十八年(1892)老义洪班被乐平县界首马家接收过去，更名为“马老义洪班”。从此，赣东北地区的弋阳腔便传至乐平县为活动中心，陆续培养一批人才，出现了弋阳腔的复兴局面。光绪三十年时，乐平县秧坂马家以婺源的洪富林徽班为基础，并从浙江金华请来一批昆腔艺人，组成一个昆腔班，名为“万春”。他们竭力提倡昆曲，并以此与义洪班相互媲美。不久，浙江演员返籍后，万春班被迫解散。现在赣剧中的昆腔正宗戏，大部分是万春班传下来的。

和老义洪班同时流行的，还有一种唱二凡西皮和秦腔拨子的饶河班，又名饶河戏。其活动地区为饶河流域各县，远至安徽祁门、至德等地。当时饶河戏的主要班社大部分集中在乐平一带，如老新生、老同庆、老采福、老同乐、新同乐等，都是道光、咸丰年间出现的班社，故其班名加用一个“老”字，在老班之后成立的才用“新”字。再后有大同乐、天庆同乐、

明经同乐等。据说在光绪二十年前后，乐平义洪班的王裕发开始把弋阳腔传授给饶河戏艺人，继而又有李三保、余兴寿、汪兴师等人搭入了饶河戏班。从此，饶河戏中亦演唱弋阳腔。直到民国初年，饶河戏的大同乐、明经同乐和赛同乐等班，也因为演唱弋阳腔而与义洪班具有同样的地位，当时被称为“乐平四大名班”。直到义洪班散班后，江西的弋阳腔才由饶河班将它保留下来，由于高腔、昆曲与乱弹的合演，使饶河班便成为赣剧的一个流派了。

在广信府方面，最早形成的玉山班和贵溪班，分占广信府属各县。而玉山与贵溪地处广信府东西两个咽喉，横贯信江，又是水陆要冲。玉山和浙闽两省犬牙交错，自古就是交通孔道。而弋阳、贵溪是赣剧的发源地。自清乾隆以后，由于乱弹腔的盛行，在玉山和贵溪两地便出现一种高腔、乱弹的合班。道光间，玉山县城的戏曲演出，仍然是“弋多昆少”。光绪以后在玉山县有紫云、彩云、紫玉云、鸿云、大庆和等班，还能演出少量的名为“弋阳腔”折子戏。而金云和高云等班演唱的“昆阳腔”，却是弋阳腔受昆曲影响而产生的。演出剧目有四本《水泊梁山》(即《水浒传》)和四本《观音游十殿》等，另有部分单出高腔戏。其他的玉山班则唱乱弹腔了。在贵溪县，清光绪间的高腔班还能演出弋阳腔的连台本戏，如《目连传》、《三国传》、《西游记》等。后来，贵溪班的高腔艺人转至万年县搭班，这里的弋阳腔也就消声匿迹了。除《目连传》以外，贵溪班所唱的《三国传》和《西游记》均改为乱弹腔演唱。民国以后，玉山、贵溪两地班社逐渐减少，在上饶、铅山等地先后办起赣剧的科班小麒麟、小乐云等。它们不仅取代了玉山、贵溪班的地位，活动于旧广信府各县，而且还经常出现于饶河戏的流行地区。从此，广信府流行的赣剧，因为不唱弋阳腔而只演乱弹，又自成一派，而上饶旧为广信府治，故对饶河班而言，自称为“广信班”。这是赣剧两大流派形成的情况。

清末以后，赣剧虽然受到群众的热爱，但是统治阶级对它的迫害却很严重，广大艺人受尽凌辱和压迫。他们不甘屈服，敢于斗争。光绪三十年(1904)，在夏廷义(二花脸演员，诨名混天麻子)率领下，饶河班艺人参加了反清的 武装暴动，使国内外的反动派大为震惊。第二次国内革命战争时期，在方志敏领导下，赣东北革命根据地改造过赣剧旧戏班，使之成为红色演出团，一些赣剧艺人投身于革命的演出活动。红军北上后，赣东北苏区遭到破坏，使赣剧受到更加严重的摧残，加上农村经济破产，民不聊生，赣剧由盛渐衰，饶、广两地仅剩下两、三个专业班社，这个古老剧种眼看就要濒亡殆尽了。

中华人民共和国成立后，赣剧枯木逢春。1950 年从赣东北地区进入省会南昌，1953 年正式成立了江西省赣剧团，不久创办了赣剧演员训练班，培养出一批弋阳腔子弟。在赣东北地区先后成立了九个赣剧团(其中弋阳县名为弋阳腔剧团)。1960 年建立了江西省赣剧院。同时，作为赣剧的一种声腔，还将九江地区发现的青阳腔也纳入赣剧之中。1960 年，东北的黑龙江、吉林两省分别派员南下移植赣剧，一时出现了“南花北放”的繁荣景象。至此，赣剧不仅受到省内观众欢迎，而且先后到过武汉、长沙、福州、厦门、上海、南京、天津、北京、合肥、济南、沈阳、长春、哈尔滨等地演出。在剧目演出方面，经过改革的弋阳腔，获得了

"美秀娇甜"的奖誉。

1978 年 12 月中国共产党十一届三中全会后，在"文化大革命"期间遭到破坏的赣剧又得到复苏。除江西省赣剧团外，全省恢复了十一个赣剧团（其中包括赣州地区兴国县赣剧团），原来属于赣剧的流行地区，如今又可见到赣剧的演出活动了。

九江青阳腔　地方大戏剧种。主要流行地区有湖口、都昌、彭泽、星子、瑞昌等县。当地人都称为高腔。1956 年，经过发掘和研究，确定这种高腔是从安徽传入的青阳腔。因其班社多出在都昌、湖口两县，当时曾称"都昌湖口高腔"，后改名为九江青阳腔。

青阳腔又名池州调，发源于安徽青阳县，与弋阳腔具有渊源关系。据汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》载：明代嘉靖间（1522——1566），青阳腔产生不久便传入江西，盛行于赣江流域两岸，万历元年（1573），在汤显祖的家乡临川县，即有黄文华编选的青阳腔剧本选集《新刻京板青阳时调词林一枝》和《鼎雕昆池新调乐府八能奏锦》刊行于世。这些刊本是专供各地文人坐唱和民间班社使用的。现今保存下来的青阳腔，主要是在九江地区，而九江属县湖口，为波阳湖通达长江的入口处，是江西、安徽两省水路交通咽喉要塞。向为歌舞、戏剧的繁盛之地。从当时的交通情况来看，青阳腔戏班由皖入赣，如走水路则必经湖口。这里青阳腔的流入时间至迟也在明代隆、万之际。

九江青阳腔著名的班社多以"秀兰"命名。如清末湖口有傅拢夏家的秀兰班，文桥刘家的老秀兰班，张青吴上的福秀兰班，流泗廖家的中秀兰班，以及下坊、峭村的新秀兰班、凤秀兰班。此外，尚有都昌的德庆班、菜籽科班，彭泽的刘厢里班、七甲嘴班，瑞昌的宝和科班和星子蓼花排楼李家村专演岳飞传的高腔宗族班。相传湖口的老秀兰班于清乾隆间（1736——1795）曾到过景德镇一带演出。至今，景德镇盘溪村的"舒公祠"、蛟潭吴家的"吴氏祠"、波阳县岘田的"黎家祠"等处仍留存着湖口秀兰诸班于清道光至光绪间的演出题壁。老秀兰班还多次到安徽的东至、望江、太湖、宿松、怀宁、贵池等地演唱。抗日战争以后，职业班社全都散失，但民间业余活动一直很盛。而无钱读书的贫苦人家的子弟通过抄、唱高腔戏文学习文化，手抄本几乎家藏户有，可见青阳腔在当地根基之深。



九江青阳腔传统剧目，保留大、小约有八十余种，绝大部分是属于宋元南戏、明代传奇和弋阳腔连台大戏。其中见于明祁彪佳《远山堂曲品》著录的有四十一种；见于明刊戏曲《词林一枝》、《八能奏锦》、《玉谷新簧》、《摘锦奇音》、《歌林拾翠》、《万壑清音》、《缠头百练》、《万曲长春》等书目的有六十三种。剔除相同者外，约

计百分之八十五以上的剧目见于上述著录和存目之中。这些剧目大都能够演出，而且有着完整的抄本和唱腔流传下来。其中，出自弋阳腔连台大戏的有：《目连传》(七本)；《三国传》(七本)即：《结桃园》、《连环记》、《青梅会》、《古城会》、《三请贤》、《收四郎》、《失荆州》(已佚)；《岳飞传》(三本)即《夺秋魁》、《金牌诏》、《阴阳界》；《征东传》(一本)即《定天山》；《征西传》(一本)即《金貂记》和《封神传》(一本)即《龙凤剑》等。出自南戏、北杂剧及明人传传奇作品的有《琵琶记》、《荆钗记》、《白免记》、《幽闺记》、《西厢记》、《风云会》、《三元记》、《十义记》、《仙姬记》、(《织锦记》)、《香球记》、《瓦盆记》、《三桂记》(《三积德》)、《五桂记》(《双麒麟》)、《鹦鹉记》、《黄金印》、《灵宝刀》、(《忠义殿》)、《双杯记》、《绿袍记》、《吐绒记》、《金锁记》(《六月雪》)、《彩楼记》、《寻亲记》、《蝴蝶梦》、《红梅记》、《投笔记》、《百花记》、《投唐记》(《三跳涧》)、《八义记》、《金台记》、《卖水记》、《题红记》、《偷桃记》、《桑园记》、《青袍记》、《孝义记》、《升仙记》、《负薪记》、《玉簪记》(见图)、《四友记》、《跃鲤记》、《香山记》、《锦上花》、《长生记》、《胭脂记》、《六恶记》、《金丸记》、《阳春记》、《嫖院记》、《谪仙记》、《西游记》、《剔目记》等等，有的作全本演出，有的保留精彩的折子戏，尤其可贵的是有些剧目为罕见的珍本，如《四友记》、《双杯记》、《香球记》、《吐绒记》、《孝义记》、《投唐记》和《绿袍记》等。

青阳腔剧目，虽然多出于文人手笔，但屡经艺人加工改动。因此，一种传奇，往往有两种路子的台本，甚至有截然不同的两种本子。如《白袍记》，《远山堂曲品》载入“具品”《白袍》和“杂调”《征辽》两种。祁氏说：“后者即为删改之《白袍记》，较原本更为可鄙。”可见《征辽》即为九江青阳腔之祖本。又如《跃鲤记》，也非陈罢斋原本，而似与艺人作家顾觉宇改本相同。又如《金台记》(即《灌园记》)，明富春堂没有《骂齐》一出，青阳腔本《周氏骂齐》乃系《词林一枝》选本。再如《金印记》，既非苏复之原著，也不是高一苇改本，而是祁氏所指的“俗优”演出台本。尤其是《双杯记》和《三积德》，古本戏曲丛刊和青阳腔的关目、人物、情节全然不合，可能另有别种属本。纵观九江青阳腔传统剧目，不少是由于青阳腔艺人“改调歌之”，经过“俗化”，而更适于舞台演出。

九江青阳腔的音乐，较完整的保留了明代安徽青阳腔的特点。其唱词结构和曲牌体制同南戏其他声腔大体一样，属南北曲系统。是由各种曲牌联缀而成的套曲形式，演唱时基本上保持了弋阳腔一唱众合，锣鼓帮腔的风格。

青阳腔的“滚调”是在弋阳腔“滚唱”的基础上产生的。这种新曲体也被九江青阳腔继承下来了。所谓“滚白”，即是夹在曲文中的朗诵体道白；“滚唱”则是在原曲文之外增加的唱词，其词式又多为民间成语或五、七言诗句；而“滚调”便是较长的或成段的“滚唱”间或插入“滚白”的附加词曲，与原曲牌形成有机的结合。它可根据唱词内容的需要，在曲前、曲中、曲尾较自由地“加滚”，突破原有曲牌格式的束缚。因其腔调自由活泼，曲情易于表达，在节奏上又常常配之以〔二流板〕(即〔流水板〕，又叫〔快板〕)。这种唱调对文人传奇起到一

种解释、引伸、发挥和咏叹作用，从而增强了艺术表现能力。

九江青阳腔的曲牌，据今统计约有三百余支，见于南曲“仙吕宫”的有：〔鹧鸪天〕、〔卜算子〕、〔甘州歌〕、〔桂枝香〕、〔皂罗袍〕等二十四首；见于南曲“正宫”的有：〔破阵子〕、〔喜迁莺〕、〔四边静〕、〔小桃红〕、〔双鸡鸟〕等十九首；见于南曲“中吕宫”的有：〔泣颜回〕、〔驻马听〕、〔剔银灯〕、〔驻云飞〕等二十二首；见于“南吕宫”的有：〔红衲袄〕、〔香柳娘〕、〔一剪梅〕、〔香罗带〕、〔懒画眉〕等四十三首；见于南曲“黄钟宫”的有：〔滴滴金〕、〔画眉序〕、〔降黄龙〕、〔出队子〕等二十四首；见于南曲“越调”的有：〔浪淘沙〕、〔下山虎〕、〔绵褡絮〕、〔忆多娇〕等十九首；见于南曲“商调”的有：〔山坡羊〕、〔莺啼序〕、〔集贤宾〕、〔簇御林〕等二十一首；见于南曲“双调”的有：〔孝顺歌〕、〔锁南枝〕、〔夜行船〕、〔孝南枝〕等二十四首；见于南曲“仙吕入双调”的有：〔四朝元〕、〔玉交枝〕、〔好姐姐〕、〔江儿水〕等二十九首；见于“南曲九宫”失载的有：〔苦飞子〕、〔寸寸好〕、〔半边莲〕、〔猫儿坠〕等一百三十三首；见于北曲的有：〔叨叨令〕、〔混江龙〕、〔端正好〕、〔哪吒令〕等十五首。青阳腔改唱文人传奇较多，且内容多反映爱情、婚姻和家庭事，情致委婉曲折，故吸收了昆曲流丽悠远的长处及皖南民歌的抒情音调，使唱腔含蓄深沉，细腻优美。今九江青阳腔的旋律，既有速度较慢的一板三眼，又有变化多端的〔二流板〕、〔开口板〕、〔讲板〕等点板形式。

九江青阳腔还有一种“低牌子”。在演唱方面，“高牌子”属于高调，用假嗓子翻高八度帮腔。而“低牌子”则取消人声帮腔，增加管弦伴奏，用笛子伴奏的叫“横调”，用唢呐伴奏的叫“直调”。“横调”活泼俏丽，“直调”庄严热闹。九江青阳腔唱“横调”的剧目有：《绿袍记》的《游园赠钗》、《寻亲记》的《旅店》、《红梅记》的《游湖》、《负薪记》的《复水》等。曲牌有：〔步步娇〕、〔二郎神〕、〔折桂令〕、〔雁儿落〕、〔园林好〕等。“直调”多作过场音乐之用，如帝王登殿、元帅升帐、将军凯旋、军士出征等，曲牌有〔朝元歌〕、〔新水令〕、〔山花子〕、〔小五马〕等。两种曲牌共约一百余首。

此外，九江青阳腔的音乐还有“吹腔”（又名〔秦梆子〕或〔梆子腔〕）、“乱弹腔”和“民歌小调”。“吹腔”有过门，如《时迁偷鸡》、《三怕老婆》、《打樱桃》等戏用之。“乱弹腔”只在《贵妃醉酒》、《金锁记》等剧中。“民歌小调”则用于打诨小戏，某些大戏也间或有之，如《岳飞传》的“造袍”和《红梅记》的“打连厢”等即是。

九江青阳腔的打击乐器有大锣、小锣、云锣、马锣、大钹、小钹、堂鼓、板鼓（或以长方形木鱼代替）和板九种。乐队建制为五人，分东场和西场。西场，称武场，东场，又叫文场。因其高腔无丝竹伴奏，故锣鼓音乐在唱腔中占有重要位置，种类多，套式有伴奏锣鼓、气氛锣鼓、身段锣鼓、感情锣鼓多种，唱腔中又分开口、分句帮腔锣鼓等，今计有〔大参锤〕、〔小拗锤〕、〔大丝纽〕、〔丁丁锤〕等六十余套。它与身段表演、曲牌声腔紧密配合，形成了独特的艺术情趣。

九江青阳腔的行当体制，承袭了明清戏曲的旧规，共分十色，即一末、二净、三生、四

旦、五丑、六外、七小、八贴、九夫、十杂。后又增入窑旦、二肩(二小姐)、三肩(茶盘旦)和四背褡、四排须(四龙套)等项。九江青阳腔细密的角色分工,构成了别致的表演特色,从而创造了类型丰富的舞台形象,如《三国传》连台戏中曹操一角,本是净行担任,但在九江青阳腔中,却由丑、外、净三脚来承担。第二本《连环记》为丑扮,以示其位卑职微的身份和机捷诡谲的性格;第四本《古城会》和第五本《三请贤》为外扮。而这两剧的关羽则为净扮。因而在《挑袍》和《华容道》两折中,一白一红,一奸一忠,造成了鲜明的形象对比,只有第三本《射鹿记》的曹操,才以净色应工。其中《逼宫》一折的舞台演出,与京剧的同类题材《逍遥津》完全不同。这出戏着重在揭露曹操的虚伪和奸诈,使这个悲剧性的题材洋溢着更多讽刺喜剧的情趣。而《三国传》中杂扮之张飞,又呈另一种舞台形象的色彩。九江青阳腔之"杂",乃为古时"发乔打诨"之副净,因此于这一人物的鲁莽中见妩媚,粗豪里露机趣,如《三请贤》"猜破玄机"一场,孔明与张飞的一段对话,完全是对民间故事笑语的移用。

九江青阳腔的表演,继承了南戏传统,一方面保存了弋阳腔一派"金鼓杀伐"的舞台风貌,另一方面又具备了传奇戏曲"无一事无妇人,无一事不哭"(见陆容《菽园杂志》)的艺术特色。旧时,九江地区的都、湖、彭一带,有一种叫"万人缘"的演出,七天八夜,日间连演七天《三国》,谓之"红七册",夜晚搬演七天《目连》,称为"黑七册"。从第一天上演《三国传》的《结桃园》到最后一晚演出《目连传》的《十殿求变》止,每晚开台,都有灵官东岳登场,神灵归位,或是起猖接猖,或是捉鬼放鬼。扮演五猖的演员,头戴龙额,脚穿芒鞋,手拿铮铮作响的钢叉锁链,台上台下,追追杀杀,森森可怖。又有三旦一丑和一生,或作骑马,或作跨驴,驰骋跳跃 ,踏罡破阵;或有戴面具者扮判官,饰罗汉,滑稽可笑,戏要幽默;或有登高爬竿者,钻圈吞火,翻布打吊,鼓声隆隆,号炮齐鸣,喧天动地,昼夜不绝。七天的演出,七天的打闹,演者沸腾,观者沸腾,一村沸腾,村村沸腾。这就是九江青阳腔的"大鼓戏"、"宗教戏"、"连台戏"。而当演出传奇剧时,却是另外一番排场,其情戚戚,其调绵绵,尤其是"一切悲哀之事,必须畅滚一、二段",情文接洽,热艳可观(见《新定十二律京腔谱》)。九江青阳腔的生旦剧目中,有四折"分监"场面,即:《双杯记》的《张权分监》;《寻亲记》的《周羽分监》;《忠义殿》的《玉珍分监》;《金牌诏》的《岳飞分监》。剧中的人物或唱"带白作曲"的"滚调",或唱长篇组合的"套曲",情随腔出,声与意合。旦行多系贤妻良母全在唱腔中得以充分表现,如《玉珍分监》张氏鸣鼓告状唱的〔锁南枝〕曲牌,加滚后长达一百余句,义正词严,令人激荡难平。

九江青阳腔从剧目到表演,从声腔到装扮,都较完整地保存了明代弋阳腔的优秀遗产,历代名优辈出,世世相传。自清以来,有湖口县的葛兴祖(生)、周闹生(生)、夏炎魁(净)、许德毛(净)、徐庆保(小)、许天成(生)、刘桓珍(旦)、曹好逑(贴)、刘胜奎(旦)、夏鼎名(小)、吴桂寿(杂)、许华寿(生)、闻升广(贴)、董世红(生)、王南升(丑)、三癞痢(杂)、沈俊艳(净)、潘庭爵(生)、都昌县的如雪(生);如姣(外)、如友(小)、如瑞(净)、查中定(丑)、

段国云(旦)、吴道厚(杂);彭泽县的李苏贤(旦)、阳绍循(贴)、汪光祥(生)、阳金仁(丑)、陈义瑞(末)、刘豹子(净)、刘继武(生)、刘辉楚(旦)、刘锡亭(末)、刘模谋(贴)等。

中华人民共和国成立后,这个剧种一经发现,就受到各级人民政府的重视。1958 年成立了专业的都昌县高腔剧团,1959 年该团老艺人调省任教,未几,并入 1960 年成立的江西省赣剧院。从此,划归赣剧声腔中的都昌湖口高腔,又被名为"赣剧青阳腔"。这时,集中在江西省赣剧院的高腔老艺人有:二净潘康泉,三生吴江龙,四旦骆硕仁、查士玉,五丑游图彩,七小曹梅卿,八贴曹耀春,十杂吴厚德。他们对继承和发展青阳腔作出了重要贡献。现在湖口、彭泽等县尚有一些农村的业余剧团,经常在演唱青阳腔。

盱河戏　地方大戏剧种,旧名土戏。最先只有高腔演唱的孟姜女故事,又称为"孟戏"。这种孟戏历来由宗族性的班社演出,其流行地区为江西盱河流域的广昌县,故于 1981 年定名为盱河戏。

相传明代永乐间(1403——1424),广昌县甘竹曾家流行的孟戏,只用于乡村中祭祖敬神的活动,每年正月演一次,而剧中的角色皆戴面具,或按面具化妆,表演粗犷豪放,具有古傩的艺术特点。其曲调由各种不同的曲牌组成,一唱众合,只有锣鼓伴奏,故名曰"高腔"。旧奉戏神田师傅,与宋元南戏及明代弋阳腔同宗,后来,甘竹乡的刘家又兴起一种孟戏,也是由宗族戏班演出的。据甘竹老人传说,当年刘家为演孟戏,从江西临川县请一位名叫宋子明的师傅来村教戏。宋师傅死后,刘家为他修了墓,同时在墓侧还建有清源祖师墓,以供族人吊唁。这一种孟戏,乃与明代的宜黄班共祖。根据孟戏的演出情况来看,曾、刘两家孟戏的剧本和唱腔,各有其源,互不相同。如曾家剧本名为《孟姜女长城寻夫》,或出于宋元南戏的《孟姜女送寒衣》,共分两本六十四出,其唱腔多似道士腔。而刘家剧本却和弋阳腔的《长城记》一脉相承,共分三本七十出,这种孟戏不仅能听到弋阳腔的声调,而且还拥有一种悠扬清雅的唱腔。根据汤显祖的《宜黄县戏神清源师庙记》载,明代嘉靖末年,江西宜黄谭纶从浙江把海盐腔带回家乡,并由宜黄班加以演唱。这样,与宜黄班同奉清源妙道真君为祖师的刘家孟戏,想必受过海盐腔的影响。现在有人考证,刘家孟戏高腔中的那种悠扬清雅的唱腔,就是保留海盐腔入赣时的音乐特色,这种唱腔多有"夹白"而无"滚调"。

刘家孟戏中的海盐腔,只有十三支曲牌,如〔点降唇〕、〔阮郎归〕、〔绣带儿〕、〔香柳娘〕、〔山坡羊〕、〔下山虎〕、〔绵褡絮〕、〔小桃红〕、〔不是路〕、〔江头金桂〕、〔沉醉东风〕、〔步步娇〕、〔腊梅花〕等,主要为生、旦唱腔。清初朱彝尊的《鸳鸯湖棹歌》写道:"曲律昆山最后时,海盐高调教坊知。"这种海盐高调,在进入江西时就是"体局静好"的雅调之音。其演唱是以本嗓行腔,多于中音区回旋,只有帮腔部分才把调门翻高。为了适应它的演唱风格,在唱腔中使用的乐器,也改以小锣小鼓,使其伴奏与声调更加柔和谐美,较之"金鼓喧阗"的弋阳腔,显得格外的悦耳动听。刘家孟戏中还有种海盐化的弋阳腔,这是本地弋阳腔经过海盐腔的陶冶而产生的。如〔红衲袄〕、〔桂枝香〕、〔宜春令〕、〔甘州歌〕等曲牌,既保留弋阳腔的曲调,又

带有浓厚的海盐腔的韵味。刘家孟戏唱的弋阳腔，还保留明显的特色，如板眼上带有“滚板”的唱法，这是一种流水板的节奏。以上三种高腔，根据不同需要而分为四类曲牌，即主牌子、副牌子、小牌子和念牌子等。

从明代到清中叶，广昌县曾、刘两家的孟戏，完全是靠宗族性的家班得以保存下来。其演员是父传子，子传孙，代代相传，因而这种戏曲的剧本和唱腔，都保持着原始的面貌。至清代道光间(1821——1850)，从临川县传来一个唱乱弹的抚河班，其基本腔调为宜黄腔的“二凡”。这时，在广昌以中寺廖、王两姓合组的合成班为代表，开始盛演乱弹。不久，甘竹乡的孟戏受其影响，也兼唱乱弹，使高腔与乱弹合流。如大路背刘家的孟戏，每年正月初一至初六共演六日，一、三、五日唱孟戏，二、四、六日唱乱弹。其他时间的演出只唱乱弹而不唱高腔。这种乱弹带来了大戏剧目五十余本，如《清官册》、《三官堂》、《高平关》(《肉龙头》)、《反八卦》、《打龙棚》、《万里侯》、《下河东》、《奇双会》、《双救驾》、《双贵图》、《双钉案》、《打金冠》、《打登州》、《英雄会》、《双龙会》、《黄金塔》、《金光阵》(芦花河)、《飞龙带》、《下南唐》、《满门贤》、《天缘配》、《瑞罗帐》、《对金钱》、《百花台》、《白玉炉》等二十五种。都是属于宜黄腔(二凡)的早期剧目。其他剧目和江西各地的乱弹腔演出的差不多。只有《三金箭》、《碧玉带》和《雌雄弓》等剧，是较为罕见的。

旴河戏的乱弹腔，主要是唱二凡和西皮。又有二凡反调称“下弦”，二凡平板等。另外有种“湖南调调”，又称“湖南二簧”，是从湖南剧种吸收进来的，曲调较旴河戏的二凡明朗、高昂，旴河戏的乱弹腔，还有以笛子伴奏的吹腔，其曲调分四平、三平两种，而四平吹腔即宜黄腔的平板吹腔。演出剧目有《碧玉簪》、《绣鸳鸯》。三平吹腔类如赣剧的浙调，出自浙江乱弹的三五七，故名三平，如《合玉环》、《碧桃花》、《双蝴蝶》等剧唱此调。另外还有一种老拨子，又称高拨子，《观画跑城》、《水擒庞德》等剧唱此调。据说三平吹腔和高拨子曲调和剧目，是由南城县的建昌班艺人带到广昌的。

旴河戏的行当组合，在演孟戏的阶段上只有九个，由三生、三旦和三个花脸组成一个戏班，时称“九门楼”(即由九户人家的子弟担任演员)。清末以后，旴河戏兼演乱弹戏，其行当为“十二门”，比九脚增加了副末、贴旦和四花 。四花又称“外花”，实则文丑，三花则为武丑。这种行当组合的变化，说明高腔和乱弹腔的班底，各有不同。

旴河戏的高腔由于长期作为宗族性的演出，在舞台风格方面，显得更加古朴、典雅、凝重、规整，各种表演的程式均有名目。当着剧中人物去掉面具而改为化妆以后，在表演上就特别重视“八挂”的功夫(即面部表情)，尤其强调“眼神”的作用。其眼法有：“对眼”、“分眼”、“瞒眼”、“懵眼”、“威眼”、“冷眼”、“笑眼”、“媚眼”等程式。特定情景，又有特殊的眼神，如刘家孟戏的《浴水遇夫》中，孟姜女入浴前的一段〔绣带儿〕唱腔，在表演上非用这套程式，便不能起到传神达意的妙趣。旴河戏表演上粗犷、豪放，即为古傩的遗风。而民间灯彩的锣鼓与表演程序的舞蹈化，构成了旴河戏表演艺术的又一特色，如刘家孟戏的《如珠生

反》,是表现反王如珠操兵演阵的情节,其中的“团牌摆阵”、“长棍开操”、“花枪对打 ”等,鼓乐声声,载歌载舞,相对地减弱了喧嚣紧张的战斗气氛,以增强优美的艺术意境。又如《二比大战》把开打的场面,配以平锣大鼓的灯彩点子,再结合洗炼、规则的舞台调度,一变厮杀搏斗为千姿百态的阵势画面,更体现了这一古典剧种的原始本色。

盱河戏的化妆,最早承袭了古傩面具的固有格调。但旦脚的发型,梳为两圈高盘的环髻,生脚的勒额水纱绑成“人字”形状,净脚的脸谱,除常用红、黑、白三色外,在构图上别出心裁,往往根据人物的品德和性格特征,又划出一些图案或用文字表现。这种作法都有人物形象图案美的深刻含义在内,别具一格。

盱河戏原有的班社分为两种:一是甘竹乡曾、刘两姓的孟戏先后组建过三个戏班。如甘竹社上曾家后来分为黄泥排和赤溪两处,成立两个孟戏班,除唱高腔还兼唱乱弹腔。一是专唱乱弹腔的戏班,有合顺班(后改名大顺)、福庆班等。其中,属于乱弹戏班的活动地区,有南丰、宁都、石城以及福建宁化、建宁等地。在盱河戏的发展过程中,还出过许多著名的艺人,如早年的陈立庆、曾金生、罗火明、魏九归、张厚生和近代的谢梅生、何福建、魏如波、刘庭荪、巴水龙、曾德琪、曾贵云、曾泉生等。

中华人民共和国成立后,盱河戏中的高腔曾一度停止了活动,只剩乱弹腔还有业余性的演出。1961 年,广昌县成立了专业剧团,开始只演乱弹。1962 年,县文教局召开了戏曲工作会议,对孟戏高腔进行挖掘抢救。当时集中民间艺人作内部观摩演出,发现刘家孟戏剧本三册,收集近百首孟戏高腔的音乐资料,并作了记谱录音。1980 年再度整理,排演了《姜女送衣》和《滴血认夫》两折戏,参加了江西省古老剧种汇报演出,引起了国内戏曲史专家的高度重视。1981 年将原地方剧团改为广昌县盱河戏剧团。重点演唱孟戏的高腔,排演过汤显祖《紫钗记》中的折子戏。于此同时,承江西省文艺学校委托,随团附设五年制的盱河戏学员班,并为盱河戏的继承和发展,培养了一批艺术人才。

东河戏　地方大戏剧种。旧称东河班。其发源地是在赣州地区赣县、兴国等县的田村、白鹭、睦埠一带。明清时代的赣县(今赣州市),位于章贡二水汇合处,章水在西称西河,贡水在东称东河,而田村等地处于贡水流域,故称此地的戏班为东河班(在西河流域的名西河班)。东河班的流行地区有赣县、兴国、南康、大余、崇义、上犹、信丰、龙南、全南、定南、于都、宁都、石城、瑞金、会昌、安远、寻乌等县,旁及粤东的梅县、潮州以及闽西的宁化、归化、连城、永安、长汀等地。清末以后,来自湖南的楚南戏(祁剧)盛行



于赣南一带，东河班因受其影响而改名为东河戏。

赣州为江西南部的政治、经济和文化的中心，也是连接湘赣粤闽四省的交通枢纽，物产丰饶，交通便利，商业贸易较为发达。这些都为当地戏曲的发展和繁荣，提供了有利的条件。

明代中叶，当弋阳腔向广东发展的时候，赣州地区就是它的流行地区。因此，东河戏的高腔剧目主要是继承弋阳腔演出的连台本戏，如《目连传》、《三国传》、(见上页图)、《封神传》、《东游记》、《南游记》、《西游记》、《北游记》和《真君传》等。据清康熙间任兴国县令的张尚瑗《六言诗》载："救公饥粟登场……大戏村喧未央。"(原注：里人演剧，十日或十二日一本者为大戏)这种以十日为一本大戏的演出，是由《目连传》七本和《西游记》三本而组成，直至近代，兴国县犹存此风，每年农历八月初一到十二日，都要演出这一类大戏。据东河戏老艺人所说，最早的东河戏高腔是由坐堂班(清唱)唱出来的。赣县田村西南隅，有佛教丛林契真寺，寺中有戏台，过去每年庙会时，都有外地戏班在此演戏，同时来此朝拜者，也常在住地吟唱高腔的曲子消遣。这种清唱的戏曲对当地影响较大。明代嘉靖间，由私塾师生组成的高腔坐堂班，便在赣县的田村出现，故田村人说："没有契真寺便没有东河戏。"万历末年，赣县睦埠人刘仁全邀集一批私塾学馆的师生，开始把清唱的高腔正式搬上舞台，并向过往的弋阳、青阳等腔戏班学到了一些唱腔和剧目，逐步成长起来。清代顺治三年(1646)，正值清兵入关不久，"四野非兵即盗，此来彼往，村落皆墟，唯田村安然无事。远近避兵者来相依栖"(见《赣州府志》)。这时，由刘仁全的继承者主持，正式以专业演员组成的演唱高腔大戏的戏班，正式名为玉合班。顺治十一年，一个由苏州昆曲演员组成的"雪聚班"便 在当地产生，此班后改"凝秀班"，主要是唱高腔、昆曲(一说凝秀班是兴国人谢国泰从苏州带回的。谢氏其人，查无实据)。而玉合和凝秀等班的出现，标志这种东河戏是一个兼唱高、昆两腔的剧种。不久，昆曲在赣州的演出，便见诸文字记载。如康熙二十四年(1685)安远县人钟元弦，在赣州城里观看了昆曲《邯郸梦》，而且写下"一石醉髡苦欲留，吴歌唱罢积予愁"的诗句(见《石湖草堂诗集》)。东河戏的高腔以弋阳腔为主，保存了弋阳腔的百余支曲牌。如〔香罗带〕、〔山坡羊〕、〔红衲袄〕、〔新水令〕、〔驻云飞〕等(有的曲牌受了青阳腔的影响，带有青阳腔的韵味)。再有《目连传》和《西游记》中都还保留北曲北调的曲牌，如〔北风入松〕、〔北孔子哭〕、〔北点绛唇〕、〔北驻马听〕、〔北新水令〕等。另外，昆曲的曲牌也保留了九十多支。在演出剧目方面，东河戏的高腔不仅能演上述《目连传》等八种连台本戏，而且还有一些传奇戏。其中属于青阳腔剧目，除《玉簪记》一个整本戏，另有单折《延寿走番》、《昭君出塞》、《打猎回书》、《陈琳救主》、《洞宾题诗》、《宫花报喜》等等。昆曲有《佳期》、《赏荷》、《赐环》、《拜月》、《琴挑》、《双拜月》等。清初钟元弦观看的《邯郸梦》，还有《度卢》、《仙园》等单折被保留下来。

东河戏的乱弹腔，最初只有来自江西宜黄的宜黄腔，其曲调名曰"二凡"。从赣县文化

部门调查材料得知，清代康熙间，有宜黄县某人在赣县石院当司官，是他把宜黄腔带到了赣州。这时的宜黄腔是用笛子和唢呐伴奏的，其中以笛子伴奏的吹腔，被东河戏的《白玉炉》保留下来，乾隆以后再次进入赣州地区的宜黄腔，却改胡琴伴奏，这种以胡琴伴奏的宜黄腔，在东河戏中保留的剧目，有《清官册》、《闹沙河》、《三官堂》、《肉龙头》、《反八卦》、（即《松蓬会》）、《宝莲灯》、《万里侯》、《下河东》、《奇双会》、《双钉案》、《蓝田带》（《四国齐》上本）、《双尽忠》（《庆阳图》）、《黄金塔》、《定中原》、《锁五龙》、《五龙会》、《紫金镖》、《满门贤》、《瑞罗帐》（即《锦罗帐》）、《白玉炉》等二十种。清代咸丰年间，原是广西桂剧演员丁仔者，回到家乡赣州，把桂剧《双界牌》、《仁圣会》等十余本西皮戏传授给东河戏艺人，并与宜黄腔结合起来，从而构成了东河戏乱弹腔的二凡西皮，后来改称南北路（二凡为南路，西皮为北路）。另外，东河戏还兼唱安庆梆子腔（吹腔）和来自说唱音乐系统的南北词等。

东河戏的乱弹腔，是从新德顺班开始，才和高腔、昆曲合班演出的，这种乱弹腔主要是唱南北路。南路包括正调、反调、唢呐二凡、底调（又称还魂调或阴皮）。底调近似高拨子，《徐策跑城》用此腔演唱。伴奏乐器，分文、武场 。文场，昆曲用扎丝横笛（曲笛）、笙、琵琶、月琴；南北路用槟榔包（类似板胡）、软弓二胡、三弦、笛子、唢呐等。武场有板鼓、堂鼓、牙鼓、筛锣、马锣、云锣、小锣、大小铙钹等。伴奏曲牌有〔大开门〕、〔普天乐〕、〔风入松〕等等。

东河戏在赣南一带具有广泛深厚的群众基础，除了民间的业余戏班外，其专业戏班，在清乾隆嘉庆年间就发展到三十多个。玉和班擅长高腔大戏，兼唱昆曲和南北路，最亨盛名。这个戏班从清顺治三年在赣县田村建立，到 1952 年散班，历时三百零六年之久。在玉和班以后，由兴国人创办的凝秀班，以昆曲擅名，兼唱高腔，不唱南北路。其班规严格，讲究艺术规范，直到民国二年（1913）散班，也有二百六十年的历史。此外，赣县、兴国、瑞金、安远、于都等县，还有清雅、金雅、永福、隆庆、德顺、喜胜、福兴台、老其和、鸿福、玉福祥等班。

民国十五年，在共产党人陈赞贤倡导下，东河戏艺人在赣州市成立了梨园工会，参加了当时工农革命运动。戏班一律改"舞台"，计有二十台，如万舞台、德舞台等。土地革命时期，东河戏艺人积极参军参战，为创建中央革命根据地，作出了贡献。后因战事频繁，及其他社会原因，东河戏班社日益凋零。

中华人民共和国成立后，以东河戏命名的戏班还剩下三个。其中万春和玉洪两班合并后，于 1954 年改名赣州市东河戏剧团（玉和班与祁阳戏班合并，更名为大众楚剧团）。该团除上演传统剧目外，还新排一些新的剧目，使东河戏得以复兴。1964 年，东河戏剧团（当时名赣州市赣剧团）与赣南祁剧团合并为赣祁剧团，历时不久，剧团又被迫解散。1980 年，赣州地区文化主管部门为继承、发扬 民族文化遗产，正式成立了赣州地区东河戏剧团。江西省文艺学校在赣南分校开办东河戏班，为东河戏的发展，培养了一批青年演员，充实了剧团的演出阵容。

吉安戏　地方大戏剧种。旧称吉安大班，清光绪间改称吉安戏，其流行地区有吉安、

吉水、峡江、永丰、泰和、万安、遂川、安福、永新、莲花等县。东至抚州，南迄赣州等地，向西发展，尚达湖南湘东一带。

吉安位于赣江西岸，旧称庐陵，是江西的富庶地区之一，习有“金庐陵”之称。自唐代大庾岭开凿以来，赣江就成为我国南北交通的孔道，而吉安便是赣江流域的要冲。随着社会经济的发展，各地戏班带来了多种声腔。据徐渭的《南词叙录》记载，早在明代中叶的时候，江西弋阳腔向湖南、广东发展，吉安是其必经之途。因而，此地在明代便成为弋阳腔的活动中心之一。而明、清两代的吉安戏，以高腔演出的《目连传》、《三国传》、《岳飞传》、《封神传》和《西游记》等，完全继承了弋阳腔连台本戏的传统，每种均连演七天。当时，吉安地区崇尚一种“万人缘”的演出活动，正如永丰人郭仪宵《万人缘》诗注所记：“乡村作水陆醮，放火花，演大剧，谓之‘万人缘’”。这种“大戏”，即为弋阳腔的连台本戏。其声腔以至今留下的曲调为例，仍保持弋阳腔的风貌。

明代万历以后，吉安地区戏曲在演唱弋阳腔之外，又从安徽方面传来了“徽池雅调”的高腔，对吉安戏的发展也有很大影响。如当时刊印的《鼎刻时兴滚调歌令玉谷调簧》剧本，编者为吉安人景居士，证明以“滚调”为特点的高腔，在吉安一带颇为盛行，故有刊本出现。及至明末崇祯年间，吉安府泰和县萧士玮在《萧斋日记》中提到的“四平腔”（见《春浮园集》），即为当地流行的“徽池雅调”的别名。而吉安戏的高腔中保存的《五娘剪发》、《抢伞拜月》、《打猎回书》、《磨房相会》、《陈姑赶潘》等，都是来自徽池雅调系统的代表剧目。这路吉安高腔曾对湖南长沙高腔的发展，起过重要的影响作用（据黄芝冈的《长沙湘剧流变》说，清代咸丰间，湖南浏阳艺人在江西学了吉安高腔后，又进行加工提高，从而丰富了长沙高腔）。从长沙高腔与吉安高腔来看，这个剧种确实融进了明代徽池雅调的唱腔和剧目。

在吉安地区出现昆腔的活动，时间亦较早，如崇祯间的泰和县就有昆腔班演出，其班社来自江浙等地，所演剧目皆系昆腔名剧，如《琵琶记》和《绣襦记》等（见《春浮园集》）。初时，昆腔仍与高腔分开演出，到了清康熙、乾隆时代，进入江西各地的昆腔班渐次站稳了脚跟，因而出现一种高、昆合班的形式，这为吉安戏的产生奠定了基础。

清代中叶以后，江西中部地区以赣江为界，东有宜黄腔（二凡）的兴起，西有湖南楚腔的传入。于是，在吉安一带便出现了诸腔竞奏，各树一帜的局面，经过长期的交流和相互影响，使吉安戏荟集各类声腔而更加丰富起来。其中，由吉安大班传给吉安采茶戏的“二凡”调，至今仍称旧名“宜黄腔”。这时的吉安戏虽然兼唱高腔、昆曲，但其基本剧目却以二凡、西皮为主。据民国八年（1919）宜黄县黄柏岭徐家祠堂戏台留下的“吉郡新临堂”演出题壁，当时这个戏班演出的整本戏，有五十六种。其中确认是高腔的剧目，有《追白兔》、《琵琶记》、《红梅阁》、《葵花井》、《绝龙岭》和《蝴蝶梦》等。而来自宜黄腔的剧目也有《肉龙头》、《药茶记》、《黄金塔》、《定中原》、《老君堂》和《金光阵》等。其他一些剧目大部分是唱西皮，这种融合高腔、昆曲和乱弹诸腔的吉安戏，其音乐唱腔既高亢、刚劲、粗犷，也有似昆曲、四

平腔的绮丽、纤细、悠雅之长。吉安戏的脚色行当齐全，基本上是生、旦、净三行九脚的建制，另外增加了闺门旦和武旦。小生、小旦用小嗓，正生唱时带边音，道白为上韵的吉安官话。表演程式化，武戏开打有时用真刀真枪、喷火等技巧。

清末以后，湖南长沙湘剧的班社不断深入江西袁州（宜春）、瑞州（高安）、临江（清江）、吉安、抚州等地，声势日益浩大，并有湘剧演员纷纷搭入江西班社，因此，吉安戏的唱腔受其影响较多，故吉安戏又有“汉调”之称（湖南湘剧在清末时亦称汉调）。其曲调二凡改称“南路”，西皮为“北路”。民国期间，安徽“梆子戏”分两路进入江西，其中的一路沿长江以西经波阳湖流入南昌，再由南昌传至抚州、吉安等地。于是，吉安戏中又兼唱安徽梆子，主要剧目有《大合银牌》、《海潮珠》、《翠花顶桌》、《卖胭脂》等。

从清末至民国年间，这种深受外来剧种影响的吉安戏，在吉安府所辖各县的演出甚是繁荣。据老艺人回忆，当时吉安的客商、官家、财主多爱看戏，如吉安城里开场演戏，遇到好的戏班，便请到乡下演出，一乡演唱各乡聚观，一地演完又转一地，戏班的演员只管唱戏，其他一切都有人替他们作好安排。这样的演出，一直要唱到十二月二十四日封箱过年。

吉安戏的专业班社，在民国期间有临庆堂、福兴堂、新临堂、庆福堂等等。从民国十几年开始，吉安戏与京剧、汉剧交往甚密，因而既演吉安戏，同时也唱京剧或汉剧。民国十六年（1927）福兴堂在赣州兴国县演出，第一个打出“京汉福兴堂”的牌子，不久，临庆堂也改名为“京汉临庆堂”。抗日战争爆发时，京剧云集吉安、赣州等城市，使吉安戏受到很大冲击，被迫转入乡村小镇。但吉安戏的活动仍然极为活跃，仅永丰一县，即有老五班、庆旺班、崇汪班、家权班、翠英班等班社，常以“包本”议价的方式经营演出。民国三十三年，吉水县的金滩午岗吉安班在庐陵、吉水两县交界的同源乡连续演出半个月，天天换戏不倒本，名声大震。民国三十五年，永丰藤田镇成立了新的吉安班“藤田俱乐部”。1950 年，遂川县吉安戏炳生班和泰和县京剧团唱对台。1953 年以后，吉安戏专业演员相继改行，而乡间的业余演出一直不息，吉水午岗班健在的老艺人，至今逢年过节，还时时结集演唱，并保留了三十折《目连传》单出和十八本传统小戏手抄本，其中有一份一百种吉安戏的剧目单，十分珍贵。

瑞河戏　　地方大戏剧种。旧称瑞河大班，因其能唱高腔、昆腔和弹腔，又名“三腔班”。流行地区有高安、上高、宜丰、万载、铜鼓、奉新、安义、永修和丰城等地。这些地方大部分处于瑞河（锦江）流域，故名瑞河戏。

位于瑞河流域的高安，明清时代为瑞州府治所在地，随着经济繁荣和商业往来，戏曲活动很早就在高安出现。而高安距离省会南昌不远，明清两代，凡是进入南昌的戏曲剧种，都必定要向高安发展。按照江西戏曲的情况，高安最早流行的地方戏曲，就是由赣东传入南昌再由南昌传来的弋阳腔。明正德间的《瑞州府志·风俗》说：“阳戏，傀儡剧也。民或从而神之……谓之还愿”。这里说的是以木偶形式演出的弋阳腔，俗称“阳戏”。此时，瑞河大

班演出的就是弋阳腔的连台本戏，如《目连传》、《封神传》、《水浒传》、《岳飞传》（以上合称“四传”）、《东游记》、《南游记》、《西游记》、《北游记》（以上合称“四记”）等。据老艺人罗勤淼、罗来良反映，高安县独城乡田心村的马岭庙，建于明万历间。相传建庙时，选有一班童男童女，除祭祀时侍奉香火外，大部分时间练习歌舞演戏。每年农历九月初十庙会，他们登台演三天三夜的戏，剧目有《目连传》、《封神传》和《西游记》等。万历年间，在南昌及赣江两岸盛行的“徽池雅调”，对在高安生根的弋阳腔产生了很大影响。直到近代，瑞河戏保留的高腔《琵琶上路》、《打猎回书》、《抢伞》、《拜月》、《祭江》、《彩楼记》、《观音扫殿》等，都是属于徽池雅调的剧目。在高安的弋阳腔与徽池雅调合流后，瑞河大班便将此二腔统称为“高腔”。其中弋阳腔名为“八平高腔”，徽池雅调则名为“四平高腔”。瑞河高腔为曲牌体，唱词系长短句，一人启唱众人和，演唱时除加锣鼓外，并以唢呐伴奏。因为，伴奏唢呐的增加，其唱法改用大嗓演唱。在演出上，瑞河大班继承了弋阳腔的班底，其脚色行当为九个，和赣剧一样都叫“九脚头”。由于受到徽池雅调的影响，这九个脚色才名为生、旦、净、末、丑、外、贴、杂、夫。瑞河戏还有一种七字句体的高腔，其曲调是出于“汉腔”。清代康熙年间，由湖北进入江西南昌的“汉腔”（见蒋士铨《西江祝嘏》），不久传到了高安，这时被瑞河大班吸收的《钓鱼会友》和《芦林相会》等，就是唱湖北“汉腔”的剧目。瑞河戏的昆腔不知从何时传入，上演剧目大部分失传了。但直至近代，尚有《霸王别姬》、《醉打山门》和《水斗》仍在唱昆腔。上述这些不同高腔融合在一起，加以吸收昆腔的曲调和剧目，再经过发展和变化，从而在清乾隆间正式形成了瑞河戏。根据文献所述，乾隆间高安的瑞河大班，以武举人陈洪昇的“赛洪班”较为出名。如《高安县志》说：“陈洪昇，字公孙，荷山人，雍正二年癸卯中举，正科。晚年好声乐，有优伶一部，名曰赛洪，每年二三月驱入城演剧。”和赛洪班同时的，还有顺遂堂和洪福班。顺遂堂于乾隆四十年（1775）到过奉新演出，该县上堡村清源真君庙戏台的石碑，就刻有“瑞州顺遂堂敬赐吉祥戏三本”的记载。其中赛洪班就有赛过省城南昌（又名洪州）戏班的含义在内，而瑞河戏的班社不断增加，又使瑞河戏得到更大的发展。

清代咸丰、同治年间，被称为“乱弹腔”的皮簧戏，从外地传入高安，由于受到广大观众的喜爱，瑞河戏艺人便开始演唱这种腔调。从此，瑞河戏变成了高、昆、弹三腔的剧种。瑞河戏的皮簧腔，又名“汉调”，据说是来自湖北。清咸丰年间，有名的汉剧演员喜秀、喜才、喜仁等到高安演出。之后，胡红柳带来的汉剧班在高安落户，这就使汉剧的皮簧腔变成瑞河戏的腔调。现在瑞河戏留下一段二簧平板，正是出自汉剧的四平调。另外，安徽徽剧的高拨子也传入瑞河戏中，据现今调查统计，瑞河戏的弹腔剧目，约有八十五种，大部分是折子戏，而正本戏则有《祭风台》、《宝莲灯》、《四进士》、《碧玉簪》、《珍珠塔》、《三义记》、《珠廉寨》、《鸿鸾禧》等。由于皮簧戏的盛行，原有的高腔和昆腔剧目因演出减少而逐渐失传。

清代末期，瑞河戏班社人员猛增，最大的戏班约有八九十人，因而演员的脚色行当越分越细，如生行有文小生、武小生、罗帽生；旦行有青衣旦、花旦、跷子旦、刀马旦、闺门旦、

烟花旦、摔打旦、彩旦、门子旦；净行有大花脸、二花脸、铜锤花脸、粉彩花脸；末行有文老生、武老生、唱工老生、做工老生、开锣老生；丑行有文丑、武丑、褶子丑、茶衣丑、花郎丑；还有贴旦（老旦）、外（须生）、夫、杂等。瑞河戏表演特点粗犷豪放，动作幅度大，线条粗，如拉山膀手要过头。唱腔高亢激昂，表演质朴，乡土气息浓，场面声势大，喧嚣热闹。武功讲究轻巧敏捷，威武刚劲，稳如泰山，翻腾跌扑，干净利索。还有很多杂枝表演，如蹿火圈、蹿刀圈、打布、打蛋、沿绳走索（即今走钢丝）、翻梯翻桌等。

瑞河戏昌盛时期，还根据每个班社的演员阵容和演出设备等条件，又分为上士班（或称上师班），中士班和下士班三种。其中上士班演员脚色要有“九脚头”，服装要有“五蟒”“四靠”，剧目要有“四传”和“四记”，表演要有“四灯”（即高脚灯，跑马灯、狮子灯和蚌壳灯）。据说洪福、集福、桂云、联升、四喜堂、广秀等班，因为具备了上述这些条件，被列入上士班，只有它们才能到赣江和波阳湖地区去演出，因而又叫“大河班”。中士班要比大河班的条件稍差些，又叫“小河班”。它们只能在瑞河沿岸各县演出，其班社有祥云、玉顺、鸿义等。而下士班都是业余性质的班社，条件较差，一般只在高安县内活动。瑞河戏的著名艺人有何路图、喜才、朱道生、车子客、蔡九、陈元发、新发、野生子、福竹花、黄若才、许大花、熊联芳、陆桂芳、四生子、满丑等。

在民国期间，瑞河戏的班社出现了一些新的变化：

（一）专业班社纷纷聘请名角加盟，或由名角牵头组班，添置衣箱，增强阵营，多方演出，扩大影响；

（二）以村为单位的半专业班社开始建立，邀请名师授徒传艺，农忙时聚，农闲时散，或卖票、或包场，灵活组织，灵活经营；

（三）由于外省剧种的入赣和当地采茶戏的兴起，致使某些瑞河戏班与其它剧种渐次合班，如丰城的同禄台，高安的宝庆舞台和宜丰的复兴舞台，先后与汉剧、京剧互相同化，混为一体；

（四）坐堂班的产生，这是一种不化装、不表演、围鼓坐唱的新形式，由社会名流、商界行业和戏曲爱好者自发组成。最早起于民国初年宜丰县的“唱东社”，后来高安、上高、奉新各地相继仿效，统称叫“玩艺堂”或“挽友堂”，意为广交朋友，自娱自乐。他们既唱瑞河戏高、昆、乱三腔，又唱京剧、汉剧和清音小调，或于“红白喜事”坐唱闹堂，或在新年节日捧场闹市，城填乡村，相沿成俗。

中华人民共和国成立以后，上高、奉新两县分别建立了以瑞河戏为中心的地方剧团。奉新县剧团曾三次组织力量抢救，挖掘瑞河戏传统艺术，1957 年整理演出了《芦林会》、《千家景》、《春秋配》、《卖花记》等传统剧目。1962 年又将流散于民间的老艺人邹显生、廖笃生等会同团内的老艺人喻德兴、胡德讲、陈友生等合演高腔戏《芦林会》、《天下图》、《思凡》、《抢伞》和弹腔戏《正德戏凤》、《对丹》、《花子拾金》等，并创作了第一个瑞河高腔现代

戏《帅家庄》。1980年进行了第三次抢救，招收十一名学员，随团教学，培养后代，而且重新加工、整理《芦林会》一剧，于同年10月参加江西省部分古老剧种汇报演出，荣获了剧目演出奖，充分显示了瑞河戏的特殊风采和深厚的艺术基础。

抚河戏　地方大戏剧种。旧称抚河大班，主要流行在抚河流域的临川、金溪、宜黄、崇仁、南城、广昌等县，其戏班有时还进省会南昌演出。

位于抚河流域的临川县，原为抚州府治所在地，明代中叶后戏曲就非常发达。据现有文字记载，当时在这里流行的戏曲是弋阳腔，后来改唱“徽青阳”（见汤显祖的《玉茗堂诗文集》卷三十四）。明代万历元年（1573），临川人黄文华曾编有青阳腔的剧本选集《词林一枝》和《八能奏锦》等，可见青阳腔早在当地就很流行。继其以后，由宜黄班传唱的海盐腔，和来自江浙地方的昆腔，又先后在临川等地盛行起来。清康熙十九年（1680）编的《临川县志》说：“吴讴越吹，以地辟罕到，土伶皆农隙习之。”另据临川人刘命清《旧伶篇》所载，也可知当时的临川，不仅有本地班来唱昆腔和海盐腔，而且这里的海盐腔仍在上演汤显祖的“临川四梦”。清代乾隆、嘉庆年间，临川人梁道渔所写的《观剧十首》诗，大都是咏赞昆腔班演唱的名剧（见《雪鸿草诗》），这些不同的声腔汇合在一起，使临川等地的戏曲，出现了一个空前繁荣的局面。

早期的抚河戏，正是以临川一带的弋阳和徽州、青阳等腔为基础，再吸收昆腔的唱调、剧目而发展起来的，从声腔体系上来说，这种抚河戏是高腔、昆曲的混合班，其音乐曲调都属于南北曲的系统，不同的是，高腔乃一唱众和，只用锣鼓伴奏，而昆曲则用笛子托腔。在演出剧目方面，抚河班的高腔大戏有《目连传》、《封神传》、《东游记》、《南游记》、《西游记》、《北游记》和《观音传》等七种，每种大戏分七天演毕。除了《观音传》，其他的连台本戏都是明代弋阳腔传下来的。而昆曲剧目有《千金记》（《追信》、《别姬》）、《玉簪记》、《浣纱记》（《采莲》）、《牡丹亭》（《寻梦》）、《西厢记》（《拷红》）、《合钗记》、《长生殿》（《私誓》）等等。

清代乾隆年间，在宜黄县产生的宜黄腔传入临川后，使抚河戏增加了新的成份。其曲调名为“二凡”，以胡琴为伴奏，有倒板（双倒板两句、单倒板一句）、正板和滚板。抚河戏原来不唱西皮调，据说是在清同治间，由临川县傀儡班艺人学唱西皮调后才传入的。因其西皮来自赣剧的饶河班，故名“饶河调”。由于这些新腔的增加，使其原有的高昆剧目的唱腔，发生了重大变化。而抚河戏原唱高腔的传奇剧本，在后来被改唱宜黄腔的为数甚多，如全部的《琵琶记》主要是唱二凡，其中《赠银上京》唱西皮，《扫松》唱吹腔，《金印记》的《苏秦投井》唱高腔、二凡，《白兔记》的单折戏《智远招亲》、《别妻投军》、《磨房产子》、《打猎回书》、《夫妻团圆》等，都唱二凡，《玉簪记》的《必正偷诗》、《陈姑夜》等唱二凡平板。此外，专唱二凡的剧目还有《五雄阵》、《黄金台》、《草桥关》、《斩姚期》、《王英搬寨》等等。这些戏都是属于宜黄腔系统的早期剧目。

抚河戏在其发展过程中，还曾受过徽剧和汉剧的影响，并吸收这些剧种的剧目，以丰

富自己的演出。这些剧目是《古城会》的《保嫂》(唱西皮),《赠袍》、《挂印》、《过五关》、《古城训弟》(唱吹腔),《大名府》的《入牢》、《起解》(唱昆曲),《下山看相》(唱四平调)。另外属于四平调的剧目,还有《翠屏山》、《宋江杀惜》、《闹江州》、《凤凰山》、《雷打张继保》等等。民国八年(1919),南京老见喜班来抚州演出,唱的是安徽梆子,也影响抚河戏又兼唱这种梆子戏。剧目有《阴阳河》、《梵王宫》、《拾玉镯》、《三疑计》、《卖胭红》、《海潮珠》、《汴梁图》、《杀狗劝妻》、《韩琪杀庙》等等。

抚河戏的班社,由于活动地区不同,后来又发生一些不同变化。过去在南城县活动的戏班,是属于抚河戏的下路派,自从清代道光以后,这路戏班有了很大的发展,并且分为昆腔和乱弹两种班社。从此,抚河戏只限于临川县的班社,而南城一带则名为"建昌班"(时南城县为建昌府治)。据老艺人李德良所说,抚河戏在清末还有五、六个专业戏班,如老祥义班,以唱高腔为主,兼唱昆曲和二凡,最后才吸收了西皮调,这个戏班能演一百零八本大戏。它在抚河一带的活动,不仅历史悠久,而且影响很大,直至清光绪末年才散班。继老祥义班之后,又成立一个新祥义班,演员以来自湖南祥林班的湘剧演员为主,同时也有本籍演员参加。这时的抚河戏以二凡西皮为主,还能演些高腔和昆曲戏,又称乱弹班。再有四喜堂班。以唱乱弹为主,此班经常到省会南昌演出。此外,较知名的戏班,还有锦福祥、鑫达祥和万福堂等。

宜黄戏　地方大戏剧种。旧称宜黄班,主要流行地区为江西的宜黄、南城、南丰、广昌等县,远及赣东北、赣南和福建闽西一带。民国期间,宜黄县已无专业班社存在,中华人民共和国成立后,宜黄县为恢复这个古老剧种,于1956年定名为宜黄戏。

早在明代中叶,宜黄县就是江西地方戏曲的活动中心。据明代临川人汤显祖的《宜黄县戏神清源师庙记》所载,当时流行于宜黄的戏曲是唱弋阳腔的。自从嘉靖以后,此地"弋阳之调绝",相继兴起的便是徽州、青阳两腔的流行。不久,在浙江任布政司左参政的宜黄人谭纶,从浙江引进了海盐腔,继弋阳、青阳等腔之后而占据了江西剧坛,盛极一时。这支海盐腔逐渐渗合了弋阳旧调和宜黄方言,产生一些新的特点,故而被人称为"宜黄腔"。清顺治间熊文举在南昌看了宜黄班的《紫钗记》而写的诗句(见《雪堂先生诗选》),就是一例。这种宜黄腔,是海盐腔的一种变调,仍然保持一唱众合而无管弦伴奏的高腔形式,现在被人称它为"古宜黄腔"。

清初,在宜黄县崛起的宜黄腔,与海盐腔变调的旧腔迥然不同,其原始曲调有二:一是以笛子伴奏的吹腔,叫作"平板吹腔",一是以唢呐伴奏的"二凡",称为"唢呐二凡"。根据《钵中莲》传奇抄本,明代万历间,有一种"西秦腔二犯"曲调,已在南方流传,现今浙江乱弹和江西宜黄戏的"二凡",其曲词与"西秦腔二犯"相同,可知宜黄腔与此有渊源关系。从音乐上来看,宜黄腔的"二凡"为商调式,"平板吹腔"仍为宫调式;在板式上,由"二凡"原有的一种流水板,扩展为倒板、正板和流水板,这就构成以"二凡"为主体的基本唱腔。清代康熙

间，这种腔调传到浙江杭州、绍兴一带。当时绍兴人徐沁公在《香草吟》传奇中提到的“宜黄腔”，就是属于板腔音乐体制的宜黄腔。

清代乾隆初年，宜黄腔有一次重大变化，即在秦腔、乱弹的影响下，废除了唢呐和笛子，改由胡琴为主奏乐器，并将吹腔、二凡两种曲调统一起来。二凡分作倒板、十八板（相当于京剧的回龙）、正板和紧中缓。吹腔变成了二凡的平板。这就形成了清乾隆间广泛流传的“胡琴腔”（见李调元《剧话》卷上）。这种属于板腔体的宜黄腔，对江西各地的乱弹剧种的形成，影响较大，现今流传的赣剧、东河戏和宁河戏的乱弹腔“二凡”，据老艺人相传的说法，都有“宜黄调”这一称呼。清末以后，以演唱宜黄腔为主的建昌班（形成于南城县），从赣东北地区流传的赣剧中，吸收了其他乱弹的声腔和剧目。从此，宜黄戏由单一的宜黄腔（二凡），变成由多种声腔综合而成的剧种。

宜黄戏的传统剧目甚为丰富。据清光绪七年（1881）老祥福班留下的剧目单，当时演出的宜黄戏，计有整本戏七十五种，单出戏一百八十二种，大都以历史故事为主。现在有人考证，宜黄戏有很多剧目是从西秦腔继承下来的，如《清官册》（演杨六郎告状、夜审潘洪事）、《五雷阵》（演孙膑、毛遂大破五雷事）、《闹沙河》（演宋沙河国犯界、胡延昌被围事）、《药茶记》（演柳氏谋财害命事，又名《义儿恩》）、《三官堂》（演秦香莲、陈世美事）、《肉龙头》（演赵匡胤高平关借人头事）、《松蓬会》（演王莽毒死汉平帝，桃花女与周公斗法事，又名《反八卦》）、《宝莲灯》（演刘彦昌与三圣母缔婚，沉香劈山救母事）、《万里侯》（演高怀德万里封侯事）、《下河东》（演赵匡胤下河东和呼延赞投宋事，又名《龙虎斗》）、《奇双配》（见图）（演李奇四川贩马，桂枝告状事，又名《贩马记》）、《双救驾》（演刘秀走国，吴汉杀妻事）、《双钉案》（演张义钓龟被害，其母告状昭雪事，又名《钓金龟》）、《四国齐》（演秦国兴兵伐齐，钟离春战败吴起事）、《打金冠》（演徐策法场换子，薛刚反唐事）、《打登州》（演秦琼表功，瓦岗寨夜打登州事）、《雌雄鞭》（演唐太宗征北，尉迟恭父子相会事，又名《双鞭会》）、《庆阳图》（演李广、李刚反朝事）、《生铜棍》（演王英事，又名《探五阳》）。以上这些剧目，大都是“花部乱弹”的名剧。除有焦循的《花部农谭》、《剧说》的记载，在唐英的剧作《天缘债》中，就曾提到江西的乱弹梆子腔大戏，有《肉龙头》和《闹沙河》。此外，由秦腔传入宜黄戏的剧目，有《双龙会》、《上天台》、《黄金塔》、《定中原》、《锁五龙》、《老君堂》、《五龙会》、《紫金镖》、《芦花河》、《飞龙传》、《下南唐》、《五雄阵》以及宜黄戏创编的剧目《满门贤》、《天缘配》、《对金钱》、《百花合》、《画图缘》等等。以上这些整本戏，在宜黄戏中始终是用“二凡”一调独奏的。



而西皮戏为数不多，约有《月明楼》、《江东桥》、《龙凤配》、《天门阵》、《木门道》、《南天门》等。宜黄戏以唱宜黄腔为主体，故其传统剧目则是“二凡”戏多于西皮戏的。

宜黄戏的音乐唱腔，是属于板腔体的，其唱腔包括宜黄腔（二凡）、反调、唢呐二凡、平板吹腔、西皮、浙调、南北词等。这些腔调大都有不同板式，而板式的连接自有一定的规律。

“二凡”亦作“二犯”，为宜黄戏的主要曲调，其板式有：正板（又叫慢板，一板一眼）、简板（又叫快板，一板一眼，速度略快于正板）、倒板、十八板和紧中缓（又名紧板，紧拉慢唱，节奏自由，在伴奏上有上板、不上板两种，上板的节奏感强，叫摇板，不上板的叫散板）。宜黄戏的平板，有快、慢两种，另有一种平板转正板的唱腔，即前三句唱平板，从第四句开始转唱正板，如《奇双配·哭监》李 奇的一段唱腔，就是如此。根据这些板式来看，宜黄腔从散唱（原始的二凡曲调）到上板以后，也只是发展为一板一眼的正板、简板，而无一板三眼的慢板和中板。散唱形式也仅有紧中缓而未分出散板、摇板、滚板等。因而使它更具有原始性。其唱腔的特点是：(1)宜黄腔的板式结构为对偶格式，各种板式都是上下结构，由一对或多对上下句的反复使用构成唱段，每句唱词为比较正规的七字句或十字句，而唱词安排在节奏上有一定规格。(2)各种板式均可独立成段，也可互相连接，如倒板转正板，正板转简板，正板转紧中缓等。并且开始出现由慢到快的整套唱腔形式，即倒板——十八板——正板——简板——紧中缓。如《四国齐》晏婴唱的“金牌宣”一段，即为最完整的套式。(3)整个二凡曲调的旋律比较简单质朴，如正板唱腔，原来只有四句固定唱腔，没有什么变化，唱腔中拖腔尤为平直，不像现在京剧的二簧那样，“一句之腔，曲折引长，人各为政”。(4)男女腔一 般是同宫同调，行当唱腔不完备，如正旦、正生腔不分。实际上宜黄二凡的整个唱腔只有小旦（包括小生）、正生（包括青衣、老旦）和花脸腔。在调式上，男腔分为两种，一是商调式（下句落音 2)，二是徵调式（下句落音 5)。而女腔中的徵调式才刚刚形成，这些特点，大体上保留了清代宜黄腔的原始面貌。

二凡反调，又名“还魂腔”、“阴司调”。其音调低沉伤感，如泣如诉，多用于哭灵、托梦时诉说哀苦之情。有时以唢呐伴奏，配以大锣大鼓，更增肃穆、悲苦之情，其板式同于二凡，如《三官堂》、《下河东》、《双钉案》等剧，都用这种“反调”。唢呐二凡，以大唢呐为主奏乐器，其唱腔宜于抒发高亢悲壮的情绪。这种腔调的板式结构，分为倒板、正板和流水板。其中倒板为四句腔，第一句属于倒板，其余三句都是散唱，第四句末尾三字，因为上板而出现一个小拖腔，就近似于京剧的回龙 ，下接一板一眼的正板，句数不等，再转入紧打慢唱的流水板。这种流水板是一种连念带唱的板式，唱调重复念白。清乾隆刊本《缀白裘》收入《斩貂》的一段唱词，与此完全相同。西皮与二凡的结合，构成了宜黄戏的“乱弹腔”。这种西皮来自赣剧的贵溪班，男女腔不同，唯有女腔的正板，上下句均为板上开口。宜黄戏的乐队分为文武场。文场有胡琴（木杆木筒，略大于京胡）、二胡、月琴和三弦，合称“十一根弦”。还有大唢呐、笛子，各种曲调配用不同的乐器。胡琴主奏的二凡、西皮；唢呐主奏反调；笛子主

奏平板吹腔、浙调;南北词及民间小调,则用二胡为主奏乐器。

宜黄戏的艺术风格严谨朴实,脚色分工较细,据说早年的行当和弋阳腔一样,都是“九脚头”(即生、旦、丑三行,每行三脚),后来增加了三个脚色,变成“十二行”。由于宜黄戏具有一定的艺术水平,对演员平时练功要求严格,如“腋下夹蛋”、“颈旁备针”、“武将起霸手撑天”等术语,都是指动作的规范化而言。服饰穿戴均有规定,如马鞭分龙头、凤尾数种,或木制,或竹编。帝王用龙头鞭,称为乘龙驹,不能错用。在演出上,有些剧目还保持了早期的关目、排场,如《龙凤阁》一剧,较京剧多出《赵飞颁兵》、《抱龙登基》等场次。宜黄戏舞台上还保留了民间灯彩和傩舞的表演,如《万寿图》的“三星献寿”和《卖花女》的“跳判”,都有傩舞的演法,演出时,福、寿、财三星都戴面具,手持魁笔、寿幛、元宝等物,蹒跚而舞,喜气洋洋,古色古香。判官不戴面具,全身穿戴臃肿,肥臀突肚,红袍乌靴,象简尖钞,随着鼓点左跳右跳,热闹非凡。有时口中还喷出火焰,火星飞溅数尺远,丝丝有声,气氛强烈,历来为乡村观众喜闻乐见。宜黄戏的表演艺术,因为剧种的衰落,已经失传了不少。

清末的宜黄戏,班社如林,流播广远,仅在宜黄县境内就有六顺、合顺、森顺等六七个戏班,抗日战争后,开始衰落,新中国成立前夕,剩下少数的宜黄戏艺人,早已解甲归田。为了抢救这一古老剧种,1957 年成立了江西省宜黄戏剧团,先后举办三期演员训练班,培养了一些新生力量。老艺人李伍俚、李忠保、何九龙、曾学进、邓爱利、谢忠奎、吴玉仔等担任教师。他们对于恢复宜黄戏这一剧种,做出了很大贡献。青年演员熊碧云、应用贤等,在会演中获奖,受到观众的好评。经过几年的努力,宜黄戏剧团挖掘、记录传统剧目有两百多本,整理了宜黄戏的全部唱腔和曲牌,先后上演了《齐王哭殿》、《奇双配》、《孙氏祭江》等传统剧目,创作演出的现代戏有《焦裕禄》、《山城春晓》等。现在,除宜黄县设有专业剧团外,在宜黄、南城、南丰以及福建闽西的建宁等地农村,尚有一些业余剧团,不时在唱宜黄戏。

宁河戏　地方大戏剧种。旧时又称宁河班,宁州大戏。其流行地区为修水、铜鼓、武宁等县。有时专业戏班还到过奉新、高安、宜丰、万载、波阳、赣州以及湖北崇阳、通城、湖南平江等地演出,在湘、鄂、赣交界地区很受观众欢迎,中华人民共和国成立后,定名为宁河戏。

修水县古称宁州或义宁州,旧属南昌府管辖(今归九江市)。当地民间旧俗多敬傩神,始有傩歌傩舞,后则盛行傩戏。据《义宁州志》载,“乡里演戏,谓之行傩”。其戏班名为案堂班,遍布全县各地。这种傩戏就是当地流行的戏曲,据艺人传说和戏曲的流传情况看,修水在明代是唱弋阳腔,一唱众和,夹以锣鼓伴奏,所演剧目为《目连传》、《征东传》等连台本戏,后来,当地的“阳戏”仍保留了弋阳腔的演出。

清初以后,江西宜黄腔和安徽石牌腔相继传入修水县,并为当地案堂班所吸收。于是,一种具有高腔、昆曲、宜黄腔(俗名二凡)和石牌腔等多种声腔的剧种,在修水县的案堂班中形成了。乾隆间出现了著名的“宁州十八班”。嘉庆以后,宁州大班来省会南昌演出,被

人誉为“宁州班子太公箱(戏箱),宜黄调子乱弹腔”(所谓太公即是案堂班的主人,多为地主豪绅,故其戏箱属于上乘)。这时的宁河戏便以唱宜黄腔为主,其他声腔则居于次要地位,而湖北汉剧的传入,又促进了宁河戏的发展。道光二十七年(1847),湖北崇阳的三胜班(汉剧戏班),到修水县的溪口、漫江等地演出,影响极大,首先是小溪三元班,继而各地案堂班,都吸收了汉剧的西皮腔,丰富了宁河戏的声腔和剧目,逐渐变成以二凡西皮为主,高腔渐成绝响,昆曲日趋衰微。这就是宁河戏历史发展的基本情况。

宁河戏的传统剧目约有四百余种,多系整本大戏。其中来自宜黄腔的,有《双鞭会》、《双贵图》、《宝莲灯》、《探五阳》、《打金冠》、《打登州》、《判双钉》、《下河东》、《万里侯》、《五雷阵》、《贩马记》、《肉龙头》、《闹沙河》、《钓金龟》、《三官堂》、《药茶记》、《上天台》、《下南唐》、《老君堂》、《节义贤》、《满门贤》等二十一种。这些剧目最早是专唱二凡的,后受汉剧的影响,其中有些本戏的单折,就改唱汉剧的西皮,如整本二凡戏《打登州》中的“三家店”、“秦琼表功”则唱西皮。宁河戏还有《金牛山》、《云台山》、《卧虎山》(伍子胥父子会)、《反潼关》(曹操逼宫)、《青石岭》、《九莲灯》、《淮河营》、《紫金塔》、《百岁芳》、《挡幽》、《五福荣归》、《敬德装疯》等,是其以后增加的二凡剧目。其次来自安徽石牌腔的,有《四国齐》、《两狼山》、《朱砂印》、《游园三笑》(演唐伯虎事,本名《翠花缘》)、《双合印》、《全家福》、《大红袍》和《大香山》等。另有《打樱桃》、《神州擂》、《蜈蚣岭》、《东坡游湖》等,也属于石牌腔的吹腔单折戏。在西皮调方面,有《莲台山》、《清河桥》、《双尽忠》、《八义图》、《祭风台》、《西川图》、《红旗山》、《九焰山》、《双驸马》、《满堂福》、《彩楼配》、《回龙阁》、《天门阵》、《太平广》等等。清乾隆间,来自北方的秦腔正在赣北一带流行(见郝硕查办的戏曲奏折),宁河戏吸收其剧目并改西皮调的,则有《龙凤旗》、《七星剑》、《散瓦岗》、《下燕京》、《平芦州》、《陈胜王》、《汉班超》、《秦桧烧香》、《盗刀投唐》、《醉闯幽州》、《华山围棋》、《火龙钴》(梆子戏名《坐陈桥》)等。

宁河戏的音乐唱腔,非常丰富。其中的二凡传自宜黄腔,有正调、反调、平板三种。正反调的原始唱腔和板式,与宜黄戏相同。唯其〔慢板〕(一板三眼)来自汉剧,板上开口,头眼收腔,字少腔多,节奏徐缓,又可分为“十板头”与“三板头”两种。二凡正调皆用胡琴伴奏。用唢呐伴奏的,名为唢呐二凡,其板式与正调大致相同,如《下河东》赵匡胤,《薛刚哭城》薛刚等人物的唱腔,皆用此调。反调又叫“阴司调”。这种阴司调中的反二流板,是由石牌腔的“拨子”衍变而成。另有一种唢呐伴奏的“唢呐反字”。西皮传自汉剧,高亢激越,与二凡之庄重浑厚,并相媲美。其板式与湖北汉剧相同,除快板外,其余板式的唱腔均为削板开口,板上收腔,此与二凡显然不同。宁河戏的吹腔,传自安徽的石牌腔,有石牌腔、石马调(《贩马记》中的吹腔)和九腔十牌子(即〔新水令〕一套南北合套)等,除石马调用笛子伴奏,其余皆用唢呐。昆曲有〔梁州序〕、〔醉花阴〕等十余支曲牌,保留在《东坡游湖》、《达摩过江》、《六国封相》、《天官赐福》的昆曲戏中。

宁河戏的行当，早期为三生、三旦、三净的九脚头制，后改为一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九夫、十杂，称“十顶网子”。有闺门旦和贴生、贴旦、贴净三个贴补脚色，共十四个行当。各行当均有一些难度较大的戏，如“男怕《访普》，女怕《醉酒》”等。在表演上，宁河戏讲究“坐似钟，立似钉，唱要鸣，白要清，做要神，情要真”。表演技巧多种多样，如须生的“口面功”，有捋、甩、吹、撇等，旦脚的“水袖功”有抖、放、丢、甩、扬、冲、戏等。运用程式和功法技巧，讲究功架稳健，情景贴切。如《采桑逼封》中的齐王（丑扮），用蟒袍的前摆作马头，后摆作马尾，表现出骑马、勒缰及各种跑马的姿态，饶有风趣。武打有刀、枪、棍、拳等十余类，每类各有五套打法。宁河戏脸谱多种多样，象征和体现角色的性格、身份。花脸脸谱粗中见细，细中有粗。《采桑逼封》钟离无盐的脸谱较为特别，额面三支戟，口勾一白圈，左画一铜钱，右画一桑叶，奇丑的外貌与美好的心灵形成强烈的对比。

早年，宁河戏的班社大部分是案堂班，如在光绪间宁河戏的鼎盛时期，修水县的案堂班有三十多个，民间职业戏班只有五个，凡县内大庙宇，大姓宗祠均建有戏台，每逢迎神赛会时都要演出。据清人瞿炳育《箴俗臆说》记载：“各城镇村落，每建一神龛，必镶金立会，置买田租。少者不下数十石，多者或至数百石，岁岁皆为演剧消耗，甚至强宗之祖祠，亦复如是。”宁河戏案堂班主要唱“香火戏”，一般是以所奉傩神的香火为范围中心，有长年班与季节班之分。长年班（如三元、春林、凤舞等）每年正月开锣，六月休息，八月中秋复开锣，十二月二十四日封箱。季节性的班社活动时间不一，八月祀神后，案堂班亦可到邻近地区作营业性质的演出，谓之“唱卖戏”，如三元班到湖北崇阳，春林班到湖北通城，同庆班到湖南平江。至于民间职业戏班，其活动范围更为广泛。这些班社的活动，不仅扩大了宁河戏的影响，而且促进了剧种本身的发展。尤其是清末以来，宁河戏与湖北崇阳、通城的汉剧班，湖南岳阳的巴陵戏艺人，可以同台演出，互相搭班，这就促进了艺术交流，丰富了剧种的表现能力。民国以后，由于战乱频繁，班社活动艰难，宁河戏日趋衰落。在土地革命时期，苏维埃化妆讲演团的宁河戏艺人编演了《打曹家》、《活捉张辉瓒》等新戏，进行革命宣传活动。

宁河戏在长期发展过程中，出现了不少著名的科班和演员。清末民初以来，大、小科班培养的艺人将近两百人。早年的著名演员有刘启才、王遇瑞、张顺初、刘启旺、胡承贵、莫加金、莫义凤（乐师）等。还有中华人民共和国成立初期的徐福生、徐扬生、莫家训、晏纯珠、陈在河（乐师）等。他们都对宁河戏的保存和发展，作过一定的贡献。1953 年，为了抢救这一古老剧种，修水县召集流散艺人，成立了宁河戏剧团。1959 年修水县兴办了文艺学校，培养一些新生力量，使剧团的演出一直保持着旺盛的局面。同时，挖掘传统剧目二百六十余种，记录和整理了宁河戏全部音乐曲调和曲牌，在传统剧目的整理改编和现代戏的创作上，取得了很大的成绩。

西河戏　地方大戏剧种。原名弹腔大戏。其流行地区在江西北部的星子、德安、九江、都昌、永修等县。江西赣江下游分东、西两河流入波阳湖，而星子、德安位于西河流域，

故外埠人称其戏班为“西河班”。1982年定名为西河戏。

明清两代，星子县原是南康府治所在地。星子、都昌、永修为其属县，和九江府瑞昌、湖口、彭泽一样，星子和都昌在明代都是青阳腔流行之地。清代乾隆以来，在南昌形成的乱弹班也受到青阳腔的影响。这种戏班自南昌传出，经常活动于德安一带。清代著名艺人汤大乐，先后在南昌的乱弹班和汉口的汉剧班唱戏，技艺超群，声誉颇高。回乡后，亲自组织“汤家戏班”，在德安县城附近的陈家湾修建乐王庙，供奉乐王菩萨生日为八月二十八日。由于德安与星子的汤姓同族共谱，汤大乐于道光末年便到星子县来教戏，成立了星子第一个弹腔戏班。同治十三年(1874)，星子艺人周自秀出任班头，戏班取名“青阳公祖星邑义和班”。从此，形成以星子县为活动中心，以唱二凡西皮为主要声腔的戏曲剧种，广泛流传，迅速发展。只是在演出上仍循青阳腔班旧习。据《南康府志》和《星子县志》的记载，当时的星子县到处增修戏台，坐场演唱。

西河戏以唱乱弹腔为主，兼唱青阳腔和其它小调。所演剧目大都取材于历史故事，而且多数是整本大戏，如周代和春秋战国故事九本，两汉故事四本，三国故事十七本，隋唐故事二十三本，宋代故事三十三本，明清故事八本。其中，来自青阳腔的，如今只剩《铜桥渡》、《林冲夜奔》两种。来自宜黄班专唱“二凡”的有《四国齐》、《下河东》、《清官册》、《三官堂》、《斩黄袍》等。来自湖北汉班专唱西皮的有《莲台山》、《反昭关》、《围荥阳》、《长坂坡》、《战长沙》、《回龙阁》等。有些整本戏经过艺人们的重新编排，加大了容量，如《宫门带》包括太子戏宫、秦王挂带、十道表章、罗成探监、修书叫关、江边会友、敬德装疯，直到大战苏烈、奏凯还朝止，几乎是三本合成一本唱。又如《黄鹤楼》，原是来自汉班的小戏，西河戏艺人在演出中改为前加刘备庆寿，周瑜定计，关张接驾，孙刘交兵，至大败周瑜止，成为一个大本戏，称作《二气周瑜》。西河戏的音乐唱腔是：西皮高亢激越，二凡浑厚深沉，反二凡为悲调，有用唢呐伴奏的〔哗筒调〕，慢板又称〔还魂调〕。西河戏的音乐唱腔具有鲜明的古朴风格，其表现在，凡整本大戏的“登二场”均唱二凡〔八板头〕。在部分剧目中，保留有青阳腔唱调，如《观龙桥》中张武唱的“夜奔南山，南山砍樵转回归”的一段即是。另外，二凡腔的〔半扒桨〕、〔倒扒桨〕的曲调旋法和骨干音，均有明显的青阳腔遗音。大戏中由副末登场“报台”和“喊双引”的程式，也是青阳腔的古风。西皮调的过门长而且花，二凡西皮腔伴奏的即兴性以及西皮正板的“顶板”起唱，又有汉剧西皮的痕迹。小生、小旦频繁的真假嗓交替使用，尾音拖腔短小，也显示出乱



弹腔的原始面貌。浓郁的乡土气息，是西河戏又一重要的特点。整个唱念除用中州韵外，其余皆错用方言土语(唯《辕门斩子》焦赞一角要念山东口白)，丑脚尤多用俚词俗语，生活气息较浓。尤其是多用本地民间小调，如《芦花荡》船夫唱的“过山丢”(渔歌)，《双卖武》中阮三爷唱的“罗连欧”，《战金山》中的小曲“对花调”等等，都别具一番风味。西河戏因长期处于业余演出状态，因而形成了一种特有的表现手法，固定性的演出程式，冗长的剧本结构，一本大戏演完，长达六七小时，如《大天官》必用唢呐二凡演唱，每晚演出，正剧开始，要先“报台”，交待故事年代，介绍剧情，再登二场 ，次次如是。西河戏的行当本是九脚，因为受青阳腔的影响，也改为青阳腔的称呼，如一末、二净、三生、四旦、五老(老生)、六外、七丑、八贴、九小、十杂。各行皆有贴补。顶梁的行当是二净、三生、五老和六外。和宜黄班一样，小生还有开花脸唱净腔的戏，如《上天台》姚刚，《雌雄鞭》尉迟宝林，《三哭殿》秦英，《下河东》呼延赞等。二净包括红净、黑脸。十杂只演家院 、旗牌、探马等，已经不是正式行当了。而服装道具一直是保持传统样式，简朴粗陋，格调殊异。

清末民初以来，星子县艺人刘敦厚、汤再树、万正榜等人从湖北汉班、波阳饶河班唱戏归来，加入“义和班”。他们带回了大量剧目，改造了一些老的唱腔，极大地丰富了西河戏艺术，从而，使这种乱弹腔大戏进入了全盛时期，不仅职业班社增多，而且农村业余戏班也非常活跃。其中，汤再树的“星邑义和班”，周招生的“青阳公祖星邑义和班”影响最大。其演唱足迹，进而扩大到波阳、景德镇和湖北沿江一带。抗日战争时期，西河戏受到战争的影响开始衰落，最后一个“义和班”解散，职业班社不存，但西河戏的艺人们授徒传艺活动从未停顿。

中华人民共和国成立后，星子县农村业余演出西河戏的活动，再度兴起，至今仍有数十名乱弹腔艺人遍布乡间，有作临时组班献演，有作教戏为业。农村中的业余演出队，仅星子一县就多达百余个。每年可演出二百多场，能上演传统剧目五六十种，逢年过节倍加热闹，琴声处处，锣鼓喧天，各村各场都要演唱几场乱弹戏，自娱娱人，已成乡俗。二十世纪六十年代，为了发展西河戏，有关部门还创作了历史剧《赵拔萃告李知县》和现代戏《桃园恨》、《桃园颂》等，由西河戏业余戏班正式演出。

婺源徽剧　　地方大戏剧种。其流行地区以婺源县为中心，故在清代就名为“婺源班”。同时赣东北的浮梁、乐平、波阳和浙江开化等地，也都有婺源班的演出活动。中华人民共和国成立后，一般只称作徽剧。

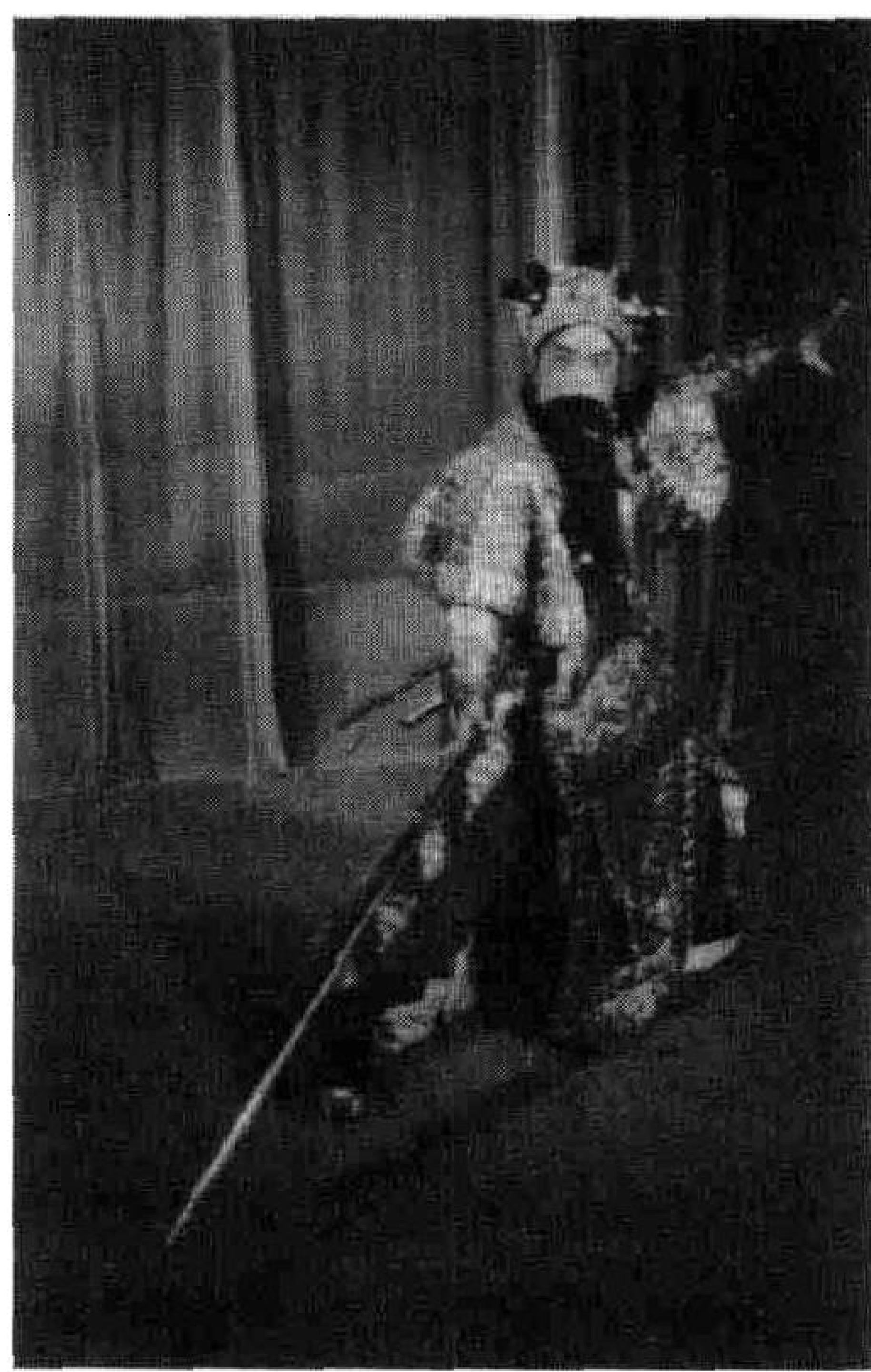
婺源县在明清时代属于安徽的徽州府，1949 年划归江西浮梁专区管辖(今属上饶地区)。因此婺源徽剧应该属于江西的古老剧种之一，据徽剧老艺人潘秋江在民国初年，听前辈潘万年、潘应煌等人讲，婺源本地组成的徽班，是“先唱老石牌，后唱梆子腔”。这种说法显示出，婺源徽剧是从两个不同地方先后传入的，它们在婺源的发展情况，因而各不相同。

所谓“老石牌”，就是清代在安徽安庆一带产生的石牌腔，清乾隆年间已见于文字记

载。据江西巡抚查办戏曲的奏折所说，当时江西的饶州、广信等府都有“石牌腔、秦腔、楚腔”的流行。而婺源县与饶州之浮梁、乐平及广信之玉山等县为邻，其地的石牌腔约在此时传入。因其早于梆子腔之前，故婺源班艺人称为“老石牌”。

这种石牌腔的曲调，分为吹腔和拨子两种，而清乾隆时代的拨子以海笛为伴奏，俗称“老拨子”(今江西赣剧和浙江婺剧仍保留这一称呼)。不久，流传于婺源县的石牌腔，又从饶河班中吸收了西皮二凡的曲调和剧目，从而形成一个独立的剧种。为了区别皖南的徽班，就自称为“婺源班”。这种婺源班向浙江发展后，它在金华地区变成了金华徽班，过去江西广信府傀儡班唱的吹腔、拨子，因其出于婺源 班，故名“婺源调”。另外，由婺源传入福建的婺源调，在建宁的海林戏中，又叫“徽州腔”。这些事实表明，在旧徽州府婺源县形成的一种徽班，对于闽浙赣戏曲的发展，也有较大的影响。

婺源徽剧的音乐曲调，最先只有吹腔拨子和西皮二凡，(因受皖南徽班的影响，其二凡后来称为二簧)，根本不唱昆腔，不仅如此，而且婺源班的唱腔也较为原始古朴，和江西的赣剧一样，所有唱腔只有〔正板〕和〔流水板〕(散唱)，根本没有一板三眼的唱腔。据老艺人所说，婺源班所谓“老徽调”时期唱的西皮二簧，和赣剧饶河班的唱腔，几乎是完全相同的。现今婺源县徽剧团收藏的手抄剧本中，有很多二簧的曲调，绝大多数是写作“二凡”，如《双尽忠》、《打棍出箱》、《八卦图》、《甘露寺》、《祭江》等等。可见婺源班早期的二簧，与赣剧二凡的曲调似有渊源关系。在传统剧目方面，婺源班拥有七十余本老戏，婺源县老艺人于 1952 年口述的剧目有三十六本，都和金华徽班的传统剧目同名，其中属于石牌腔的有《珍珠塔》、《翠花缘》、《大红袍》、《大香山》、《沉香阁》、《千里驹》、《手帕记》、《鸿飞洞》、《碧玉球》、《双合印》、《双贵图》、《铁灵关》、《两狼山》、《打登州》、《刁南楼》、《玉灵符》和《分水钗》等十七种，其他十九种是唱西皮二簧的。婺源班最早的班社之一，是在高砂村组建的翠林班，清嘉庆十一年(1806)到过浮梁县盘溪村演出，如盘溪村舒公祠的戏台上，留有“嘉庆十一年七月十一日婺邑高砂翠林班众友三十六位到此一乐”的题字，可以为证。其次所谓的“梆子腔”，乃是安徽皖南徽班唱的吹腔，这种曲调和石牌腔中的吹腔不尽相同。同时，皖南徽班的拨子因用胡琴伴奏，又名“高拨子”。由于音乐曲调和剧目不同，婺源班和皖南徽班就成为两种不同的徽班，尤其是皖南徽班擅演大量的昆腔名剧，更使它在各路徽班中享有崇高的地位。自从四大徽班进京以后，在皖南地区创办的老庆升、彩云、同庆、大阳春等班，被人称之为“京外四大徽班”。这些徽班经常出入于婺源县，影响较大。清光绪间，这路徽班就在婺源县落地生根，并给婺源班增加了新的成份，这就是婺源班所谓“后唱梆子腔”的来源。



皖南徽班和婺源班颇不一样，剧目方面也不相同，在音乐曲调上，这路徽班的吹腔(本名梆子腔)有昆腔味道，高拨子接近秦腔，皮簧接近京剧，其中的二簧腔，有种名为"二簧头"的曲调，是先唱两句慢三眼，接着转唱二簧原板(一板一眼)，这种曲调为早期的婺源班所无，从后来在婺源县搜集到的剧本看来，这路徽班演出的剧目，都是折子戏，很少见到整本戏的演出。其中，属于昆腔的剧目:《浣纱记》、《千金记》、《琵琶记》、《连环记》、《西厢记》、《长生殿》、《狮吼记》、《西游记》、《虎囊弹》、《玉簪记》、《雷峰塔》、《十五贯》等剧，都只能演出单折；吹腔和拨子戏，有《反五关》、《碧游宫》、《收张奎》、《月下斩貂》、《古城会》、《水淹七军》、《汾河湾》、《金钱豹》、《打桃园》、《乌龙院》、《快活林》、《大名府》、《神州擂》、《百花赠剑》等等，都是婺源班的"老石牌"不见演出的剧目。在皮簧腔方面，皖南徽班的剧目也很丰富。皖南徽班的表演艺术水平较高，不仅注重演出排场，而且对于剧中人物的刻画，更加细腻逼真，如《水淹七军》、《百花赠剑》和《汾河湾》等等，都是唱做俱佳的的代表剧目。这种比婺源班拥有大量不同剧目的皖南徽班，当它进入婺源县以后，就很受广大观众的欢迎。尤其是那些书香门第人家，更加喜爱这路徽班上演的昆腔戏。从此，在婺源境内的两种徽班，争鸣竞胜，并行一时。

在徽班风靡皖赣的同时，婺源县东北部的农村，即有一种目连戏的演出(唱高腔)。最早的班社有在梓杵村成立的梓杵班。清代光绪年间，梓杵班受到皖南徽班的影响，开始兼演徽剧，并且由此形成日夜两场的演出例规，即是"夜唱目连，日演平台(徽剧)"。民国初年，由梓杵班改组而成的仙舞台，在演唱的声腔和剧目上，则属于皖南徽班这一系统。

在皖南徽班称盛之后，婺源县原有的婺源班还依然存在，如清光绪间在婺源中云乡成立的洪福林(亦称徽昆班)就是其中的代表。该班的演出阵容强大，名角众多，因其受了皖南徽班的影响，能唱七本昆腔戏，如《连环记》、《渔家乐》、《千秋鉴》、《浣纱记》和《万年青》(全剧分上中下三本)，此外还唱高腔和七十多本老徽剧。光绪末年，洪福林班被乐平县人改组为万春班后，主要是唱昆腔。

继仙舞台之后，又成立一个新仙舞台，这个戏班因为有安庆、石牌等地的演员参加，随之带来了京剧和徽梆子(实即河北梆子)。当时婺源的艺人对这些新腔颇感新奇，争相习唱。其结果造成了婺源徽剧向京剧化的道路上发展，最后变成京、徽不分。由于新仙舞台长期是在皖、赣交界的乐平 、德兴等地演出，这时还把赣剧的曲调和剧目吸收进来，使属于皖南系统的徽剧，也融合了赣剧的韵味。

抗日战争后期，婺源农村的经济处于极端困境，加之国民党政府的抓丁、封箱，使徽剧戏班无法继续演出，少数艺人改唱傀儡戏，还有人在当地坐堂班(清唱徽剧)担任教师。正是这些情况的出现，婺源徽剧的种籽才得以保存下来。中华人民共和国成立后，为了恢复和发展徽剧事业，1956 年正式成立了婺源县徽剧团。先后从农村中请来八位老艺人任教师，培养了一些青年演员，经过三年多的努力，剧团先后搜集和记录的传统剧本四百余个，

记录曲牌八十多个，脸谱五十二个，对徽剧的唱腔也作了细致的校正和整理。同时恢复一批徽剧的传统剧目，正式对外演出，使这个濒于消亡的古老剧种，开始呈现出一片繁荣的景象。但是，再度复兴的婺源徽剧，在演出上，却只有皖南徽班的“梆子腔”这一派，原来那种“老石牌”的唱腔和剧目，已经失传不见了。

傩　戏　是禳灾祈福的宗教祭祀剧，它的特点是表演者皆戴面具。唐宋以后，江西各地皆盛行。因而出现许多不同的名称，如舞鬼戏，地地戏、摆傩戏、演傩、掸傩、舞傩、跳傩、打傩、衔傩、跳魈、要傩神、滚傩神、玩喜等。

江西南丰县于西汉时代就有傩祭。当时长沙王吴芮尝伐南粤，驻兵南丰军山，“其将梅销祭焉。礼成，若有士骑麾甲之状弥覆山上，因号邦人祀之”（明正德十二年《建昌府志》卷十二）。南丰县金砂《余民族谱》（民国十七年版），收有傅子大辉撰《金砂余氏傩神辨记》，进一步说明这种傩祭：“考宋时邑志旧本，载汉代吴芮将军封军山王者，昔常从陈平讨贼，驻扎军山，对丰人语曰：此地不数十年必有刀兵，盖由军峰耸峙，煞气所钟，凡尔乡民一带界在山陬，必须祖周公之制，传傩之以靖妖氛。”汉代傩祭发展到唐代，在宫廷傩以外，又产生一种民间傩，最初盛 行西北的陕甘一带，晚唐以后，由四川移民将它引入江西南丰。据金砂村《余氏族谱·傩神辨记》载：“我唐古远祖瑶公，为衡州太守，从四川峨嵋山迁来，得之清源妙道真君也，习其教，历千弗变然。”南丰县的古傩：《傩公傩婆》、《钟馗》，都是这种民间傩节目。唐代



李淖《秦中岁时记》说：“岁除日进傩，皆作鬼神状。内二老儿，其名皆作傩公傩母。”敦煌唐写本（斯二０五五）的《除夕钟馗驱傩文》这两种记载，均可证明。这种以钟馗为傩主神驱邪逐疫，和表演钟馗的节目，在江西也较多。南丰县石油乡《吴氏族谱·乡傩记》，就记有钟馗“搜傩”的场面。现仍保持这种“搜傩”的完整形式，并有《钟馗醉酒》节目。南宋时南丰人刘镗的《观傩》诗中有“终南进士破靺绔，嗜酒不悟鬼看觑”之句，写的就是《钟馗醉酒》。赣西萍乡市下埠乡，最早的傩庙相传建于唐代。该市驱除邪鬼的“扫堂”，由钟馗进行，同时保留《钟馗捉小鬼》的节目。而万载县逐疫的“扫屋”，钟馗也是主神之一，节目有《钟馗捉小鬼》。另外，拥有《傩公傩母》和《钟馗》的，还有赣东北的婺源傩。赣西北修水县，唐代民间也发现有傩面具，据清末龚溥庆的《搪夏傩神》说，“唐时住长茅之北堡，所供傩神，相传有耕北堡田者，闻土中再三呼云，莫伤吾头，集众挖之，得大圆桶，上覆铜锣揭视之，赫然一傩像也”（《师竹斋笔记》卷八）。这是唐代以前，江西民间傩的情况。

两宋时代的宫廷大傩仪，根据孟元老的《东京梦华录·除夕》和吴自牧《梦粱录·除夜》记载，是以装将军和其它神祇逐疫的。这种宫廷傩传入江西，为江西民间的傩祭增添了

新的内容。这时以“将军”命名的傩庙，和以“将军”为傩神的傩祭，在萍乡、万载和靖安等地出现了。萍乡市东沅乡石沅“仙帝庙”，始建于北宋初期，原名“将军庙”，庙内供奉的是青铜面具傩神唐、葛、周三大将军，后改为“傩帝君庙”。萍乡傩并有“跳将军”的节目，清代万载县有八个傩神庙，所祀傩神，皆是“杨吴将军欧阳晃”，其中沙江桥傩祠为明初所建（清道光十二年《万载县志》卷二六）。傩节目《团将》，就是表演俗称欧阳金甲大将军的欧阳晃。明代嘉靖间，婺源县进士程文著从陕西辞官带回的舞鬼戏，其中主要人物也是将军型。靖安县拔贡舒性，在清乾隆间写有《风俗谣》七章，其二是：“执戈扬盾，十家九傩，妇孺阎阎，尸祝孔多。”靖安县的“掸傩”，有五个傩神面具称将军，祀奉傩神处，也称“将军殿”。这是宋代以将军为主的宫廷傩在江西的情况。

宋代以后，在民间傩普遍盛行的同时，又兴起一种“小儿傩”。宋·吕原明的《岁时杂记》说：“除日，作面具，或作鬼神……驱傩者以蔽其面，或小儿以为戏。”这种小儿傩从外地传入江西，很受乡民欢迎。明清时，赣东、赣西北及南昌都可见到小儿傩的记载。明正德十二年《建昌府志·风俗》，“腊月祀灶，扫屋尘（名曰除残），小儿辈带面具戏舞于市（似古傩礼）”。清乾隆间武宁人李维纲《墉埠竹枝词》中有诗：“连村正月早迎傩，装点儿童学舞戈，金鼓礫浪轮值后，元宵灯火逐门过”（清同治九年《武宁县志》卷四十）。今武宁、广昌等县仍有这小儿舞傩，武宁又称其为“地地戏”。

古来民间傩、宫廷傩、小儿傩流行全省，盛极一时。

江西傩节目表演，与岁末或新春的祭祀、驱疫相结合，一般是在进行祭祀仪式后便表演傩节目，正月最盛。表演者头戴各种面具著服装，手持兵器或道具，以锣鼓助节，造气氛，作表演动作。有时呼叫，有时也念彩词或唱，多以表现人物的特性、职能为主，有很多节目具有简单情节。

以抚州地区南丰县为中心的民间傩，多以手持钺斧的《开山》为首出，以示开创宇宙人间；继有《纸钱》（即女娲氏）搏土造人；《傩公傩婆》得子，表现人间的欢乐；接下是《雷公》、《关公》、《双伯郎》驱邪和《钟馗》捉鬼保平安，展现出一幅天地初创，人类繁衍，祈福禳灾保太平的情景。随着社会经济的发展，又吸取不少神灵，以充实傩戏节目。尤其受戏曲影响而产生的节目，不仅保持古傩的基本风格特点，而且吸收戏曲的造型艺术和武术动作，增加管弦乐器伴奏，使傩戏的特色更加明显。这类节目有《孙悟空出世》、《孙悟空学道》、《三盗芭蕉扇》、《牛魔王醉酒》、《斗金钱豹》、《水漫金山》、《刘海戏金蟾》、《张天师召将》、《捉猿精》、《观音坐莲》、《目连救母》、《尼姑下山》、《姜子牙背榜下山》等等。这种傩戏的表演古朴粗犷，刚柔相济。傩面具以樟木雕制，油漆彩绘，人物神态栩栩如生。主要艺人有，李长仙、刘求孙、傅闰龙、李水生、杨店婆、周德生等。

宫廷傩传入江西，主要流行于赣西萍乡、万载一带。其中萍乡傩以“将军”命名的有，三元唐、葛、周三大将军，欧阳正洞金甲大将军、梅山将军、杨泗将军、白马将军等。这种将军

傩与以钟馗为代表的民间傩相结合，使其节目更丰富。除有每位神将的独自表演外，尚有《太子耍刀》、《三将军》、《关公观南北二斗》、《关公战颜良》、《欧阳白马二将军搁剑》、《和尚抢土地婆》、《哪吒闹海》等，现今尚存六十余个节目，其中大多是表现斩妖除邪，赐福于民的内容。萍乡傩到元宵"封洞"(收傩)那天，先演唱《孟姜女哭长城》、《桃园三结义》、《十月怀胎》、《孔明摆阵》(由八位大将表演)等，这些节目和戏曲都有直接关系。还有一部分带念词的表演节目，如《将军》念："吾乃天符部下欧阳正洞金甲大将军，手持七星剑一抡；若有邪鬼不服者，一刀两断化灰尘"。萍乡傩戏的表演古朴庄重、步伐轻盈、幅度小巧、动作贴切。伴奏乐器以锣鼓为主。樟木雕制的面具，绘以彩漆。艺人有黄梦存、萱梦州、黄国研、陈桂发、陈禾生等。万载县的傩戏(俗称"跳魈")，由马步洞口耕畲垴(今马步乡)，和范塘(今白良乡)的傩班演出。节目有《花关索与鲍三娘》，出场人物为天山(日)、天山(月)、走令、关王、关靖、雷公、花关索、鲍三娘、杨帅、包公、小鬼、判官、钟馗、土地。共有八场戏，第一、二场跳开山、跳走令。第三场"比刀"，由关王、关靖两人念词比刀，带有民间武术色彩。接着雷公上场斗鞭后，下文书。第四场"下令"，关王下令，由花关索出兵。第五场"对阵"，花关索与鲍三娘对阵，全部以唱和交战表现，为重点场次。两角色同唱一首曲调，唱词为七字句，每两句一间歇，只用锣鼓伴奏。第六场"团将"由欧阳金甲大将军检阅帅将。第七场"判官、钟馗与小鬼"，各自对话后，小鬼缘杠作耍。第八场"土地"，土地以念，唱，插科打诨的与二击小锣者对唱对答。这傩戏班为欧阳姓的家族班，案主与演员均是世袭，即父传子，子传孙，案班共有二十人，现案主为欧阳洪盛。艺人有发盛、友盛、元盛、林盛、成盛等。万载县池溪村的丁姓傩，有二十四个面具：欧阳金甲将军、开山、走地、先锋、功曹、绿品、杨帅、鲍三娘、花关索、上关、下关、童子、前司郎、城隍、皂班、土地、点兵、四大天将、雷公、钟馗、小鬼。除小鬼外，他们皆是"勅封欧阳金甲将军麾下"的兵将。表演时有唱、念、舞、杂耍，是一出集中表现由欧阳金甲主神统帅下的神将，逐疫除邪保太平的傩戏。演唱以打击乐、唢呐伴奏。面具以樟木雕制，油漆彩绘。艺人有丁复生、丁锡锋、丁启和、丁庚生，这支属于丁姓的"沙江案班"共有二十七人，自明初建立，活动至今，现今案东为丁锡锋。婺源县舞鬼戏的面具有盘古氏、魁星、和合、太阳、月亮、太白金星、八仙、孟姜女、关公、张飞、孙权、周仓、唐僧、四猴子、猪精、沙和尚、老鼠精、仙鹤等五十多个面具。《舞花》是由陕西引入的历史故事剧。人物有扶苏太子(八十大王)、蒙恬、李斯、夜叉、六位诸侯、土地、二小鬼等，叙演秦二世胡亥为争夺皇位，设计害死扶苏太子之事。全剧分为《夜叉打旗》、《元帅操兵》、《土地巡游》、《丞相送酒》、《饮毒酒》五场。《舞花》的演出无唱，稍有念白，人物还时有高昂的"嗬、嗬！"声。面具雕刻精细考究，扶苏太子面部尚雕着细小图案。夜叉、六诸侯面具尤为突出，皆是神兽型，身著戏曲服装。清末以后，舞鬼戏受当地目连戏和徽剧的影响，在原有锣、鼓、钹伴奏基础上，增加了弦乐，并且吸收一些戏曲的节目，如《孟姜女送寒衣》、《张天师遣四将》、《关公磨刀》、《张飞祭旗》、《孙权打子烈》、《猴王降耗子精》等。其中《孟姜女送

寒衣》仍唱高腔。旧时，婺源有七十二个案班，现只有长径村、庆源村能演出部分节目。艺人有詹灶顺、胡振坤、程长庚等。

小儿傩，以武宁县为中心的修水、瑞昌等县农村流行。这种傩与敬祖仪式结合很紧，每年正月间，村民们抬着本姓宗族的远祖塑像，出行到各同姓村庄，先举行祭祖仪式，后由小孩舞傩或众村民唱傩歌，缅怀远祖，祈保同姓宗族康泰。因在地坪上演出，俗称"地地戏"。武宁地地戏的四个角色，由九岁至十五岁的孩童担任，伴奏乐器锣、鼓、笛由大人演奏，演员不唱，由鼓手唱。面具是以草纸及棉纸脱胚而成，留眼洞，面具底色有红黑黄白绿五色。节目有《开山》、《单叉》、《双叉》、《机排》、《土地》、《判官》、《钟馗捉鬼》、《花关索与鲍三娘》、《单人伞》、《大棚》、《凳崽戏》、《关公》等。修水县的摆傩戏，如今只剩三个面具：开山、胁佑、三伯公。由一戴面具的孩童依次演出，唱、念皆由鼓手担任。瑞昌县称"地盘舞"，是四孩童分别扮作王氏，和三个水盗表演武打情节。这些节目的内容都与宗族史有关系，艺人有熊里昶、熊仁荣、熊远启、陈开文、王德荪、熊理珠等。抚州地区广昌县的小儿傩，在春节或喜庆节日演出的有《跳魁星》，由三位孩童组成(魁星和鼓、小锣各一)。扮魁星的演员头裹红布，戴纸和布七种色彩制成的三节面具，活动的下巴有红布舌可伸进伸出，面具为一貌丑的砍柴童模样，该孩童即系魁星出身。他上身赤膊有一坎肩，下著彩裤扎一短围裙，脚穿草鞋，手拿笔和笔盅，在禾场或户家厅堂舞蹈，并唱各种彩词，如"魁星进屋，家家享福"、"魁星四只角，得崽桌打桌"、"魁星顶顶圆，得崽中状元"等等。主要艺人有魏九归、曾桃生等。

中华人民共和国成立后，江西的傩戏在保存原有传统的基础上，又有一些新的发展。和古傩相对而言，南丰县新编的节目被称为"新傩"。

赣南采茶戏　　民间小戏剧种。旧称"灯子"、"茶篮灯"和"三脚戏"。戏班名为三脚班。这种所谓三脚戏的出现，早在清代乾隆间即有记载，如陈文瑞《南安竹枝词》："长日演来三脚戏。采茶歌到试茶天。"赣南采茶戏的流行地区，在江西有赣州、赣县、于都、广昌、石城、瑞金、会昌、寻乌、安远、定南、全南、龙南、信丰、南康、大余、上犹、崇义、遂川、万安等县；其中南康、大余、上犹、崇义四县，明清两代属于南安府，《南安竹枝词》所记之"三脚戏"，就在这些地方流行。在广东方面有韶关、曲江、南雄、始兴、阳山、翁源、英德、仁化、和平、新丰等市县。和江西赣南一样，粤北地区在历史上也留下"乾隆间三脚戏大兴"和"禁演采茶淫戏"的记载(见《阳山县志》、《南雄州志》)。此外，赣南还有不少采茶戏班，在清末民初时期，流入福建长汀、武平、上杭、龙岩以及湖南的桂东、桂阳等县。中华人民共和国成立后，这种采茶戏才冠以"赣南"二字，正式名为赣南采茶戏。

赣南地区自古盛产名茶，安远县的九龙山茶远近闻名，随着茶叶生产的发展，采茶歌声也同时不断传唱，不断发展。明代万历间，这种歌曲就成为席间助兴的演唱艺术。而联唱形式的〔十二月采茶歌〕，从正月依次喝到十二月的，叫"顺采茶"；从十二月唱到正月的，叫"倒采茶"；唱春夏秋冬的叫"四季茶"。与此同时，在粤东地区流行的采茶灯也传入赣南，

如《信丰县志》援引谢肇祯《南安吟》的诗句："采茶歌，呕哑嘈杂减和平，土音流传自东粤，村童装扮作妖娥。"这种采茶灯因为加入当地马灯、花鼓灯的行列中表演，这才把十二个采茶女和两个队首的民间歌舞，改成了大姐、二姐和茶童三个人物（两旦一丑）的演唱形式，并加上茶篮、扇子和手巾为道具，从而产生了一个独立演出的剧目，名为《姐妹摘茶》（亦名"茶篮灯"）。这种茶篮灯不断演出，不断丰富，提炼茶山劳动过程，把上山、过桥、摘茶等情节联缀起来，敷衍成《小摘茶》，使赣南的采茶戏得以初步成型，同时，茶区人民还创作了《卖茶》、《采蕨茶》和根据龙灯形式而创作的《板凳龙》等等，成为早期赣南采茶戏的剧目。

由《姐妹摘茶》的茶篮灯长期在赣南农村中演出，得到了丰富和提高，逐步发展成《九龙山摘茶》的灯戏。清嘉庆二十年（1815），在赣县王母渡下邦村，由李斌腾口头传授，李汤凭整理、改编的《九龙山摘茶》一剧，增加了茶商朝奉别家前往九龙山收购春茶，途中落店、闹五更、上山看茶、尝茶、议价、送茶下山、搭船回程、接风团圆等情节。全剧共分四十多折，剧中人物由原来五人增加到十一人，行当较齐全，音乐伴奏少用丝弦，多用唢呐，其曲调的特点高亢热烈，旋律起伏较大，富有浓郁的山野田园风味，主要是表现茶山人民的劳动热情和乐观向上的情绪。这种灯戏音乐，具有赣南民间灯彩的风格，大部分是近似曲牌体的小调，也有部分是来自戏曲大班的曲调，如二凡（即宜黄腔），西皮和石牌调等。这个《九龙山摘茶》，每年 只在春节耍灯期间演出，故其班社称为"灯班"。在此之前，赣南采茶灯从灯戏中分离出来的一种，则是在《姐妹摘茶》、《板凳龙》的基础上，再与其他民间艺术相结合，逐步变成一种民间歌舞小戏。内容亦非单写茶山生活，而是另外创作大批"两旦一丑"或"一旦一丑"的小戏，故其班社名为"三脚班"。所演剧目共约七十余个，其题材远比灯戏广泛，如《板凳龙》、《姑嫂花鼓》、《补皮鞋》、《拣田螺》、《走四川》、《挖笋子》、《卖花线》、《拣菌子》、《磨铜镜》、《补磁碗》、《当棉布》、《卖小菜》、《卖纸花》、《卖花样》、《山东卖药》、《瞎子裁衣》（以上十六种系两旦一丑的戏）。《睄妹子》、《唐二试妻》、《小劝夫》、《小卖杂货》、《拗蕨子》、《睄表哥》、《睄表妹》、《打猪草》（以上系一旦一丑的戏）。另外还有两丑两旦的剧目：《南山耕田》、《卖茶叶》、《失绣鞋》、《磨豆腐》、《双拣菌子》、《双打猪草》、《双怕老婆》等等。其中，有的小戏充实情节和唱白后，变成了整本大戏。号称赣南采茶戏的"四大金刚"的传统剧目如《四姐反情》、《卖杂货》、《上广东》、《大劝夫》等，均为"两旦一丑"的演出。这些剧目，大多数是赣南采茶戏自编的传统剧目，反映了赣南农村劳动人民（农民、手工业者、小商贩）的劳动过程和一些生活片段，没有帝王将相、才子佳人的题材。它具有鲜明的地方特色和浓郁的生活气息，且多为喜剧，正剧和悲剧极少，这些剧目并不靠完整故事和离奇情节来吸引观众，全靠演员幽默、诙谐、生动活泼的表演、唱腔取胜。

赣南采茶戏的"茶腔"，大多数曲调是来自赣南民间。最初，这种"茶腔"为一唱众和，并无管弦伴奏，到了清乾隆间，它才加上弦乐伴奏。当时吴照在南安府（今大余）冯尉招饮席上的赋诗就有"嘈杂弦声唱采茶，市儿先已语言哗"之句（见《听雨斋诗集》）。这种曲调轻松

活泼，优美抒情，既善于表现人们日常生活片断的小戏，也能表现戏剧冲突比较激烈、人物思想感情变化较复杂的整本大戏。后来增加的乐器除个别曲调用唢呐伴奏外，绝大部分是用“勾筒”的正反弦随腔伴奏，过门加打击乐，而“勾筒”是采茶戏的主奏乐器，制作材料是竹筒，略大于一般二胡，小于中胡，音色浑厚。通常使用两把来伴奏唱腔，一把定弦 2——6，称为正弦，另一把定弦 1——5，称为反弦。它是赣南采茶戏伴奏音乐的传统组合形式，用得很多，很有特色 。赣南采茶戏的音乐唱腔，大致可分为河西、河东两大流派。河西派唱腔的特点，开朗激越，旋律性较强；河东派唱腔的特点，抒情雅致，略带说唱性。老艺人都有各自鲜明的演唱风格，广大观众入耳能辨，非常熟悉。著名演员和乐师，河东派有刘日凤（旦）、丁少年（丑）、卢保仔（乐师）；河西派有廖三思、徐荣秀（旦）、谢德胜、邝功海、郭启生、钟定全（乐师）等。

赣南采茶戏一直保持着民间歌舞戏的艺术形式，其传统的表演程式，大都系对劳动过程、生活动作以及动物形态的摹拟美化而成。赣南采茶戏在表演上的特点，主要体现在小丑、小旦两个行当，曾有“三脚成班，两小当家”之说。

“灯戏”和“三脚班”，为赣南采茶戏同源异流的两大组成部分。明末清初孕育形成，其盛行约在清代乾隆间。两百年来，赣南采茶戏的发展，不断遭到清朝地方政府的禁演。有些地方的乡规民约，还规定三脚班不许入境，对于那些“听许扮演者，应拘该管约保重惩，以息此风”（见清道光四年《宁都州志》）。在这种情况下，赣南采茶戏的艺人，有时躲入山区和远走他乡传艺和演出，有的戏班被迫解散，这时，以《九龙山摘茶》为代表的“灯戏”在职业戏班中便已失传，只是在安远、于都、赣县、南康等县的偏僻地区，由民间艺人组织的“自乐班”把它继承下来，而名为“三脚班”的采茶戏，则因其班社简小而得以在禁区里生衍，并且广泛流传于赣、粤、闽边境。

清代同治末年，赣南采茶戏编演一些戒嫖、戒赌、戒洋烟“劝人为善”的剧目，受到广大观众的欢迎，使它更加活跃起来。同时，受到古老剧种东河戏的影响，伴奏上增加了弹拨乐器，加之女旦出现，使人耳目一新，因而又出现了繁荣兴旺的景象。

清代光绪间，赣南采茶戏的三脚班与灯班共发展到三十余个（每个戏班几乎都是名艺人牵头）。如灯班有：李武腾班（赣县）、周流长班（安远）、陈统万班（于都）。三脚班有：邓衍海班（信丰）、钟柏佬 班（信丰）、王万元班（信丰）、张老伍班（南康）、卢顺发班（南康）、会邑合利班（会昌）、黄元发班（于都）、凌清泉班（定南）、桥水花鼓班（定南）等。此后，随着各地的神会和赌戏，使三脚班的演出活动更显兴盛，最盛时期的班社多达六十多个，分布在赣南广大乡村圩镇。同时，涌现出一些著名艺人，如温氏叶（外号“东瓜婆”）、廖三思、李九娇、邓衍海、刘德明、温钧蚜、邝功海、林圣浩、钟赞亭、李冬冬、谢德胜、巫德富、高宣茂、郭启生、朱光明、朱林山、李有来、萧仁贵、谢石头、黎太清、曾泮林、黄兰春、陈必昌、罗条、萧昌少、余嘉矩等。到民国十五年（1926），由于各种原因，使赣南地区的采茶戏，只剩下陈必昌

(会昌)、李九娇(信丰)、黄世贵(信丰)、高宣茂(南康)、萧仁贵(于都)、朱光明(赣县)等六个班社。最后还有李九娇、萧仁贵的两个班社,流落于赣粤乡村。

中华人民共和国成立后,赣南采茶戏喜获新生。1950年春由农村进入赣州市,建立起固定的演出场所。1954年正式成立的赣南采茶戏剧团,由赣南区党委和行政公署领导。在此前后,赣县、大余、上犹、龙南、信丰、南康、全南、崇义、定南、寻乌、瑞金、会昌、安远、于都、石城等县都有采茶剧团的建立。吉安地区遂川、万安两县的采茶剧团,也唱赣南采茶戏,大量的地、县级专业剧团的建立,使赣南采茶戏开始了一个鼎盛的发展时期。先后整理、改编的传统剧目有《茶童哥》(即《九龙山摘茶》)、《补皮鞋》、《睄妹子》、《钓蚜》、《老少配》、《耍香火龙》(即《板凳龙》)等;创造了一些革命历史题材和现实生活题材的新剧目,其中,《补皮鞋》、《睄妹子》、《五岭之春》、《怎么谈不拢》、《风雨姐妹花》、《杨嫂劝夫》等,参加全省会演,获得好评和奖励,由《茶童哥》改编的《茶童戏主》和现代戏《怎么谈不拢》已拍成电影。这些剧目的演出,推动了赣南采茶戏的音乐改革,并在继承传统的基础上,创造了不少深受群众喜爱的新腔。在伴奏上,还增加了一些新的民族乐器和少量西洋乐器,使赣南采茶戏既保持了原有风格,又得到新的发展和提高。

赣东采茶戏 民间小戏剧种。旧称三脚班。其流行地区为铅山、弋阳、乐平、贵溪、余江、万年、余干、波阳等县。中华人民共和国成立后,定名为赣东北采茶戏,后改赣东采茶戏。

赣东采茶戏发源于上饶地区铅山县,它是在当地民歌、茶歌和采茶灯的基础上,再吸收湖北黄梅戏的养料发育而成。早在两宋时代,地处武夷山的铅山县不但盛产茶叶,而且劳动人民唱的茶歌亦远近驰名。后来进入元宵灯彩行列的采茶山歌,就变成采茶灯。由姣童扮成八个采茶女和一个队首,手持花篮,边唱边舞,歌唱〔十二月采茶歌〕,至今上饶、玉山、广丰、铅山等县还得到保存。大约在明末,由于福建移民及商业往来,流传到闽北地区的早期赣南采茶戏的部分剧目,随之带到了江西四大名镇之一的河口镇(属铅山县),从而大大丰富了当地的灯彩,并且由此向东发展,最后到达浙江的江山、常山和衢州等地。清康熙间《西安县志》(衢州古称西安)记载当地元宵节的灯彩活动,便有"近又增习唱秧歌、采茶诸戏"。赣南采茶到了铅山河口镇以后,因为吸收当地的民间小调,进而变成了赣东茶灯戏。清代同治间《铅山县志》载:"初六、七日后,城乡各处为庆祝元宵,有龙灯、马灯……河口镇更有采茶灯,以秀丽童男女扮成戏出,饰以艳服,以足娱耳悦目,"这足以说明茶灯戏时期的盛况。

赣东茶灯戏的剧目,大部分来自赣南采茶戏,如《三姐妹观灯》(又名《三矮子玩灯》)、《三矮子放牛》、《攀笋》、《磨镜子》(以上二剧的丑脚亦名三矮子)、《盘广货》、《卖杂货》(俗名《卖花线》)、《卖菜》、《秧麦》、《补碗》、《磨豆腐》、《大下南京》、《小卖花》等。其中《三姐妹观灯》即赣南采茶戏的《板凳龙》,《三矮子放牛》是对赣南《拗蕨子》的改编,而其它剧目大

都保留赣南采茶戏的名称。这些剧目经过赣东采茶戏的演出，在音乐唱腔上变化较大，只有少数曲调还可找到赣南采茶戏的某些音调。尤其是在演出上，原来属于赣南采茶两旦一丑的小戏，除《三姐妹观灯》保持原样以外，《磨镜子》、《攀笋》、《盘广货》、《卖杂货》、《卖菜》、《补碗》等，都由两旦一丑改为一旦一丑，而且很多戏的丑脚都名为三矮子，这些变化使赣东的茶灯戏，与赣南采茶戏有了明显的差异。

清代乾隆间，大批湖北灾民流进江西，带来了黄梅采茶戏的"三脚班"，对江西赣北地区的采茶戏影响较大。这时，在波阳县南部流行的黄梅采茶戏，因为唱腔上的变化，而又自称一派，其正板唱腔名为"湖广调"。这一路采茶戏，经过余干，余江、贵溪等县，到达弋阳、铅山一带，再与当地的茶灯戏相结合，这就形成了赣东采茶戏，当时仍名三脚班。赣东采茶戏最初的正规班社，由七个人组成，演员四人（两旦、一丑和一小生），乐队三人（司鼓一人兼司钹，锣一人，小锣一人），它比原来的茶灯戏只增加一个小生。与此同时，弋阳、乐平等地的马灯戏，都是以民间灯彩的形式，来唱赣东采茶戏。

黄梅采茶戏带给赣东采茶的剧目，主要是正本戏，亦名"串戏"，如《蓝桥汲水》、《山伯访友》、《拷打红梅》、《蔡鸣凤》、《过界岭》、《鹦哥记》、《白宝记》等，加上赣东采茶戏自己创编的本戏《李四嫁妻》、《桃妹反情》、《打平斗米》、《下棋盘》和《善恶报》等，计有十三本（内有一本佚名）。所唱腔调主要是"湖广调"，属于板腔体。它是吸收黄梅采茶戏的"七板"、"火弓"曲调，不断发展而成的。共分六种板式：〔本调〕、〔平板〕、〔搜介〕、〔叠板〕、〔哭板〕和"凡字调。"

黄梅采茶戏带来的小戏剧目，有《逃水荒》、《小辞店》、《何氏劝姑》、《二妹归家》、《小下南京》、《采桑》、《宝童送茶》、《子才打赌》、《取学钱》、《卖疮药》、《三字经》等等。这些小戏都是唱民间小调。其中，《逃水荒》唱的〔十绣〕，因与赣东茶灯戏的〔十绣〕同名，故改称"黄梅歌"。赣东采茶戏的小调，共有二十余首，一般称作"三脚调"。惟乐平县的马灯戏名为"采茶调"。这些小调近似一种曲牌体，由四句腔组成。主要特点是结构简单，短小明快，旋律流畅，感情朴实，色彩浓厚。其中有些小戏如《三姐妹观灯》、《秧麦》、《盘广货》、《卖花线》、《小卖花》和《攀笋》的曲调，和赣南采茶戏的〔小花鼓〕、〔猜拳〕、〔小拜年〕、〔倒茶歌〕、〔卖纸花〕、〔卖杂货〕、〔挖笋〕，基本相同。另外《子才打赌》是来自赣东地区的民间小调，这个四句腔的小调，后来分成两个曲调，使它变成一种两句腔的正板唱腔。前两句用在《李仕嫁妻》中，名为〔李仕休妻调〕；后两句用在《过界岭》中，名为〔小反情〕。这种正板唱腔，对于赣东地区采茶戏的发展，在音乐上提供了重要的条件。

赣东采茶戏由三脚班进入半班以后，班社人员增加。在脚色分工上多出老生和花脸行当。并且组成了职业班社，长年演出。这时，赣东采茶戏经常上演的本戏，除三脚班时代的十三本外，还增加了《乌金记》、《白扇记》、《卖花记》、《金钗记》、《磨难记》、《破镜记》、《卖水记》、《赶子图》、《毛洪记》等。这些剧目也是湖北或安徽的黄梅戏流传过来的。采茶戏的剧

目，非常丰富，大小戏并重。大戏着重反映善恶报应和悲欢离合的故事，小戏多描写劳动人民的日常生活、生产、交易以及男女爱情的民间故事。这些剧目具有强烈的生活气息和地方色彩，和较强的人民性。赣东采茶戏在表演上，保留着"灯彩"时期不少演唱和表演风格，再经过"三脚班"和"半班"时期的发展，使其更具有载歌载舞、生动活泼、朴实风趣和生活气息浓厚的特点。如小丑的表演较为突出。著名演员王木林，在《乌金记》中饰雷龙时，就运用敏捷轻快的"脚夫步"、"矮子步"、"蹦跳步"和"转珠"的动作，再用"双摆子"以手指门窗，来表现人物内心的喜悦。小旦是采茶戏的重要脚色，身穿短袄长裤、裙，不用水袖，手持大手帕，灵活优美。著名旦脚演员有童年水，殷碧玉等。小生的表演比较文雅，在黄梅采茶戏传来的剧目中，开始出现这一个行当，著名小生演员彭拔林在表演时既见风度又有感情。他在《李仕嫁妻》中，运用一把折扇和几个动作，表现喜、怒、哀、乐的情绪。赣东采茶戏过去没有丝弦伴奏，只有打击乐器，这一特点是从茶灯戏时期传下来的。

清代道光间，进入半班的赣东采茶戏逐渐兴盛起来，在上饶地区广为流传。后来，因为遭到清政府的查禁迫害，戏班不断减少，几乎濒于绝迹，直到民国十年(1921)前后，赣东采茶戏又开始兴旺，在贵溪、弋阳、余江、横峰等县的班社，演出活动甚为频繁，影响很大。在闽浙赣革命根据地的时期，有不少红军歌曲就是用赣东采茶戏的某些曲调填词的，如〔打上饶〕〔打横峰〕等，深受群众喜爱。

中华人民共和国成立后，赣东采茶戏得到了更快的发展和提高。1955年成立了上饶专区采茶剧团后，贵溪、横峰及上饶市等也相继建立了专业采茶剧团。而上饶地区的广大农村，也有大批业余剧团演唱赣东采茶戏。上饶地区采茶剧团，不仅整理改编一些传统剧目，而且自己创作了不少的现代戏。如大戏有《花开前夕》、《山绿人红》、《茅家岭的斗争》、《壮志凌云》等，小戏有《新鲜事》、《客满》、《桔红图》等等。这些新剧目的上演，使整个舞台艺术有了很大的提高，伴奏乐器比过去更加丰富，至此，赣东采茶戏除保持原有的活动地盘外，曾到浙江衢州、金华、杭州和福建南平、福州等地演出。

抚州采茶戏　民间小戏剧种。旧称三脚班，半班。主要流行于抚州地区的抚州、临川、崇仁、乐安、宜黄、进贤、东乡、金溪、资溪、南城、南丰等市县，而靠近抚州的吉安、赣州地区的部分乡村，也曾是抚州采茶戏的活动地区。中华人民共和国成立后，定名为抚州采茶戏。

抚州地区的新春灯节和秋熟迎赛之风，历来颇盛。明末，具有江西地方特色的茶灯戏从赣东传入抚州后，与当地的其他灯彩结合起来，形成了各种不同的灯彩表演。其中，临川、崇仁等县的茶灯戏，则穿插在竹马中间表演，名曰"连厢花鼓竹马灯"。清乾隆二十年(1755)，临川人陈奎的《朱陈村元宵词四首效古竹枝体》写道："听唱一曲翻一曲，采茶歌换采莲歌。"(见《邻壁斋集》)在东乡县，茶灯戏与其他灯彩相汇合，名曰"连厢花鼓采茶灯。"如《东乡县志》说：元宵……好事者或扮龙灯、马灯、桥灯诸名目，杂以秧歌、采茶，遍行近

村。”这种茶灯戏一时盛行乡里。

清初，抚州诸县连遭火灾，民多流徙，不少难民卖艺为生，将当地流行的民歌小调与茶灯戏的表演相结合，又吸收了大量的外来剧目，于是，在乾隆间便有一种三脚班，脱离了灯彩而独立进行演唱活动，这就是早期的抚州采茶戏。根据实地调查了解，这种三脚班形成的地点，是在临川、宜黄、崇仁、乐安四县交界的山区，这一带历来民间歌舞繁多，特别是宜黄县，从明末清初以来盛行的宜黄腔，不乏艺人。其初期剧目内容亦与这一带的生活习俗相吻合。清乾隆五年《临川县志》载：“崇(仁)、乐(安)、宜(黄)、临川之间多山，四方游丐以为穴……此逐徙彼，彼逐徙此”。所谓“游丐”，想必包括当时以卖艺为生的采茶戏艺人。

初期的抚州三脚班，演员脚色为四人，二旦(正旦、花旦)、一丑一小生(兼老生)。伴奏乐器是司鼓一人，锣钹兼司胡琴一人，小锣一人。故演员与乐队共有七人，俗称“七子班”。所演剧目有小戏《盘广货》、《单劝夫》、《卖樱桃》、《磨豆腐》、《攀笋》、《秧麦》、《铲麦》、《下南京》、《瞧相》等。本戏《菜刀记》、《余老四》、《桃妹逼嫁》、《双劝夫》、《桃妹反情》、《毛洪记》、《李仕嫁妻》、《梁山伯祝英台》、《金钗记》、《白扇记》、《青龙山》、《卖花女》、《善恶报》等。所唱的音乐曲调，除了民间小戏和剧目同名的小调外，所谓本戏的曲调，就有〔凤凰山调〕、〔青龙山上下调〕、〔毛洪记调〕、〔辞店调〕等。其曲调有四句三韵和两韵，正弦(徵调式)和反弦(宫调式)的区别。只是男女不分腔。抚州采茶戏的这些剧目和唱腔，与赣东采茶戏似有源渊关系。最初，抚州三脚班的活动以宜黄、崇仁、乐安等县为基地，后来再向永丰、南丰等地发展，据说南丰县泰和乡店前村的三脚班，是清道光间从宜黄县传去的。现在南丰县流传的三脚班戏，基本上保留了抚州采茶戏的原始面貌。

然而，抚州采茶戏在临川县出现的变化，是由早年的茶灯戏直接变出一种三脚班来。演员脚色是一旦一丑，再加上一人“坐堂”(打锣鼓或是二胡手)，演唱单台戏和两小戏，所谓单台戏，即由一人(常是旦脚)登台演唱，唱词直接来自民歌小调。除有很多固定的单台曲目外，演出开始时还有“拜府”(或称“十拜”)，演出中间有“打彩”，演出结束时则有“谢台”(或称“谢彩”)。在单台戏中，不仅沿用大量的民歌小调，而且还吸收一种四句三韵的单台调。据调查，单台戏的曲目约有四十余个，如《十个字》、《十盘花》、《十送姐》、《十劝郎》、《十月劝姐》、《十二月花会》等等。内容多无故事，只有少数几段中，演唱了简单人物和情节，如《十别》、《桃红自叹》、《私怀胎》等。而单台戏的《数天下图》，则是一种演唱历史、名胜和物产等内容的小调。演唱时手击筷子伴奏，剧目有《混沌初开》、《王侯》、《食物》、《码头》、《省份》、《能人》、《宝塔》等等。这种三脚班的小戏剧目，大多数是唱茶灯戏的对子戏。可以看出，临川县这种包括演员乐队共有三个人组成的三脚班，比起茶灯戏又有一些新的发展。另外，抚州采茶戏还有一种所谓“板凳戏”的形式，即坐唱艺人的自拉自唱(常用二胡伴奏)。他们经常活跃在茶楼酒肆，村户人家之中，主要演出三脚班的剧目，还兼带教戏。通过他们的活动，也促使三脚班的广泛流传。板凳戏的艺人则远及福建和浙江等省，都有他

们的活动。这就使其内容和腔调得到发展和提高。

清末,抚州三脚班才开始向“半班”发展。这时,一些 艺人去宜黄拜师,学习宜黄戏的表演,和购置服装道具,搬演整本戏,并增加了袍带戏。戏班规模扩大,除了生、旦、丑的脚色外,还增加了花脸行当。在伴奏上增加了二胡、三弦、笛子、唢呐等乐器,所唱腔调不仅保留三脚班的曲调,而且还引进了川调及其主要剧目《落马桥》等。这种扩大的三脚班活跃于抚州地区各市、县的农村小镇。民国二十三年(1934)崇仁县航埠采茶戏著名艺人张佑民,带班从宜黄县来到临川,成立了第一个职业“半班”佑民堂,不久,还有筱仙台、四喜堂、同福堂等班社相继成立,使抚州采茶戏的半班便以临川为中心,进入了一个发展时期。这时,长期在抚州地区流传的傀儡戏艺人,也相邀演唱半班戏,并将傀儡戏的不少剧目带进采茶戏之中,加上大量的傀儡戏伴奏曲牌和一些唱腔,使抚州采茶戏的音乐得到了丰富。抗日战争胜利后,丰城、高安两县的丝弦班南下抚州,带来了一些剧目和曲调,促进了半班的发展。当时被抚州采茶戏吸收的剧目,有《攀弓带》、《丝罗带》、《碧玉带》、《卖水记》、《三姐下凡》、《四姐下凡》等。而音乐曲调则有“本调”和“小花调”。抚州采茶戏产生于民间,健康质朴,乡情浓郁。剧目的唱词念白,大量运用了民间俗语和歇后语,通俗易懂,诙谐风趣,有浓厚的地方风格和生活气息。在表演艺术上,小生小旦的扇子功,小丑的矮子步,小旦的毛巾功,都是从生活中概括提炼出来的表演程式。许多表演动作和舞蹈,如摘茶、采桑、撑船、锄地、挑担、推磨、赶牛、呼鸡、缝补浆洗、绣花纳底等等,都十分细致逼真。这些生动的表演,在三脚班的小戏中尤为突出,发展到半班演整出戏后,向宜黄戏、京剧等大型剧种学习了袍带戏的表演程式。

抚州采茶戏吸收了丰城丝弦班的剧目和唱腔后,刚刚崭露头角,却又遇到厄运,由于国民党政府对民间艺人的驱逐关押,抚州采茶戏班社全部解体,艺人流离失所,剧种濒于湮没。中华人民共和国成立后,抚州采茶戏才得以恢复,取得了飞跃的发展。1951 年 10 月,抚州采茶戏建立了第一个专业剧团,即抚州地方戏剧团,1953 年正式定名为抚州采茶戏剧团。随后,临川、崇仁、金溪、进贤、东乡、资溪、乐安、南丰、南城等县,也都成立了专业剧团。此外,全区各市、县农村还有为数众多的业余剧团,也在演唱抚州采茶戏。而市、县的专业剧团除在全区城镇、农村巡回演出外,它们的足迹还到过北京、上海以及湖南、湖北、福建、浙江等省的部分地区。整理、创作和上演了一批优秀剧目,音乐唱腔也有很大发展。著名演员有李汝珍、易兰英、李凤姣、万安安、单冬阳、李云珍等。

吉安采茶戏　民间小戏剧种。旧称三脚班、花鼓班(一名花鼓灯)。其流行地区有吉安市和吉安、吉水、永丰、峡江、新干、安福、泰和、遂川、万安等市县。而邻近的抚州、赣州地区,也流行过吉安的三脚班和花鼓灯,清末民初以来,两者趋于合流。中华人民共和国成立后,正式定名为吉安采茶戏。

吉安采茶戏的原始形式,分为花鼓灯和三脚班两种,其中的花鼓灯,是从民间灯彩中

衍化出来的。据《解文毅公集》所载，明代洪武间，吉水县解缙等人同科登第，明太祖甚喜，召其父母入觐。解缙奉命随父返家时，带回南京的灯彩，以光耀乡里，从此吉安、吉水等地便成为灯彩之乡。吉安的花鼓灯，最初只有一旦一丑的表演，开始时先唱“单台戏”(多由一个旦脚演唱)，剧目有《十盏明灯》、《十带货》、《十月怀胎》、《十绣鞋》、《十打》等等。一旦一丑或两旦一丑的剧目有《送宝》、《七块柴》、《大小争风》、《卖花线》、《外甥嫖姨娘》、《补碗》、《卖飘洋杂货》等等。这种花鼓灯的剧目和曲调，有很多是从当地三脚班中吸收的，而且，有些曲调就是来自赣南采茶戏，伴奏乐器只用两把胡琴，一个竹梆子。

吉安采茶戏的三脚班，早在明末清初之际，赣南采茶戏从遂川、宁都等地传入吉安地区的吉安、永丰等县，就在当地盛行起来，现在吉水、永丰县的采茶戏，仍然保留赣南采茶的《双摘茶》、《补皮鞋》、《张三当裙》、《吊蛤蟆仔》、《看表妹》、《豆腐佬下四川》等等。据永丰县老艺人本法师、杨万福等人说，清代乾隆间，江西宜黄县的三脚班传入毗邻的乐安县(今属抚州地区)，道光间盛行于永丰县。本法师于光绪十年(1885)去宜黄县学戏，拜三脚班的余冬香为师，故而得知宜黄三脚班向吉安地区流传的情况。宜黄三脚班与来自赣南采茶戏的三脚班在永丰县相结合，再向吉水等地发展，并且吸收了花鼓灯的剧目、曲调，这就形成了吉安采茶戏，当时它在吉安地区仍名三脚班。清同治二年(1863)，吉安知府曾省三发布的《严禁条规》中，就载有“禁三脚班以及游倡”的文字(见《安福县志》)。

吉安采茶戏出于宜黄三脚班的剧目分为两类：一是旦、丑的两小戏，如《卖樱桃》、《种麦》、《王氏劝夫》、《盘广货》、《补背褡》、《攀笋》、《磨镜子》、《看相》等；二是由生、旦、丑合演的整本大戏，如《蔡鸣凤》、《过界岭》、《采桑》、《金钗记》、《毛洪记》、《山伯送友》、《山伯访友》等。另外，出自川调系统的剧目，还有《落马桥收租》、《刘海砍樵》。吉安采茶戏的音乐曲调也非常丰富。其曲调名称，往往是根据戏名而定，如〔补背褡〕调、〔毛洪记〕调等。有两个以上的曲调则分称上、下调，如《劝夫》上调和《劝夫》下调。曲调多为四韵和上下两韵，风格粗犷、朴实，易于表现现实生活，共有曲调一百余种。经过规范后的唱腔，大致分为四类：(1)半班类，如川调、快川调、毛洪记调、别店调、过界岭调、青龙山调、金钗记调等；(2)三脚班类，如秧麦、补背褡、看相、卖棉纱、攀笋、三伢仔锄棉花、卖花线、送宝等调；(3)南北词类，如北词、快北词、北词浪板、南词、十二韵南词等；(4)小调类，如望郎、十绣、瓜子仁、湖南走江西、想郎等。吉安采茶戏有很多唱腔，在唱段中间往往采用一种数板(又叫检板)，如毛洪记和秧麦调等等就是如此。这种数板长于叙事、诉说，因此戏中唱多白少唱词口语化。吉安采茶戏未有女演员以前，都是以男扮女，传统唱法多用真假嗓结合。传统的伴奏乐器有二胡、唢呐、竹笛、堂鼓、苏锣、大锣、小钹、小锣等。吉安采茶戏在表演上最具有特色的是“矮桩戏”，或称“裙子戏”。在其基本剧目中，丑脚身穿齐膝短裙坐矮桩走“矮子步”(分高桩、中桩、矮桩三种)，小生、小旦则善于使 用折扇作道具，配合多种身段，称“扇子花”或“扇 子功”，在表演中，有时还插以杂耍(杂技)吸引观众。尤其是民间生活小戏的表演形

式，载歌载舞，生动活泼。

由花鼓灯与三脚戏合流而成的吉安采茶戏，在其后期的发展上，更多的是受吉安戏的影响。其次是湖南湘剧、京剧以及新余花鼓班的剧目，音乐和表演等，也被吉安采茶戏所吸收。如出自吉安戏的剧目，有《打康王》、《修书放子》(《宝莲灯》)、《姜子牙试妻》、《彩楼配》、《平贵回窑》、《四郎回国》、《五台会兄》、《王公子嫖院》、《苏三起解》、《会审探监》、《上京下科》等等。随着这些剧目的引进，吉安戏中的宜黄腔〔即二凡〕，也被纳入吉安采茶戏的音乐之中，现在吉安采茶戏的吹奏曲牌有五十余首，其中有不少来自吉安戏，如〔哭皇天〕、〔将军令〕、〔大开门〕、〔朝天子〕、〔普天乐〕、〔柳摇金〕、〔八板头〕等。在表演上，吉安采茶戏的“半班”戏，由于受吉安戏、湘剧和京剧的影响，表演形式多有吸收。

清末民初以来，吉安采茶戏班社林立，在吉安市有同和堂、同合堂，永丰有天中班、万福宝班，吉水有庆周班、金生班(一名二仔班)等，都是著名的吉安采茶戏的班社。这时，吉安采茶戏最突出的发展，是剧种流派和在师承关系上，开始形成为三路：一是永丰路，以表演细腻、行当整齐，善于演“半班”戏见长。主要艺人有本法师(又名天中师)、杨万福、熊仔师等；二是吉水路，以唱工见长，讲究嗓音圆润，委婉动听，特别是经久不瘖，主要艺人有邓庆国、刘金生、罗日志等；三是以名艺人罗五俚(艺名盖天麻子)为代表的一路，他在吉安、吉水、新余、清江等地授徒，既教采茶又能教花鼓，善演裙子戏，诙谐滑稽，表演精湛。这些流派的演出，深受广大观众的赞许。

在第二次国内革命战争时期，吉安地区的红色歌谣和红色戏剧大量涌现，如《大放马》、《送哥哥上前方》、《杨如轩带花》和《志愿当红军》等，都是用吉安采茶戏的曲调演唱的。自从红军北上抗日后，吉安采茶戏开始衰落，许多班社相继解散，艺人纷纷匿迹，使这个地方剧种几乎面临绝境。中华人民共和国成立后，吉安采茶戏很快得到了恢复，不仅全区有十余个县建立专业的采茶剧团，而且还成立了吉安地区采茶剧团，使吉安采茶戏的发展，走上了正常而健康的轨道。全区的专业剧团先后整理、改编上演的传统剧目有《补背褡》、《秧麦》、《看相》、《大小争风》、《安安送米》、《卖花线》、《放牛记》、《毛洪记》、《蔡鸣凤》、《孟姜女》和苏区现代戏《父与子》，有的由上海唱片厂灌制了唱片。创作上演了历史剧《魏宫秋》，现代戏《家庭夜战队》、《炉火长红》、《双喜临门》、《春风万里》、《血海深仇》、《两头肥猪》、《茶亭会》等。其中《补背褡》、《家庭夜战队》、《两头肥猪》和《春风万里》均获省级会演的优秀剧目奖。此外，吉安采茶戏还大量移植了兄弟剧种的剧目。这些新剧目的上演，促进了吉安采茶戏的蓬勃发展。

宁都采茶戏　民间小戏剧种。和抚州、吉安采茶戏，同属于赣中采茶系统。其流行地区，有宁都、永丰、于都、兴国、石城、瑞金、广昌、永丰、宜黄等县的农村圩镇。从江西向外发展，还到过福建的邵武、光泽、建宁、宁泰、长汀、连城、宁化等县演出。中华人民共和国成立后，最初名为宁都地方戏，后来改称宁都采茶戏。

宁都县旧属赣州府，清乾隆十九年(1754)升为直隶州，共辖瑞金，石城二县。道光四年(1824)《宁都直隶州志·风俗》中，提到“禁搬演采茶”(一名三脚班)，可知宁都县在此以前就有采茶戏出入其境，因而遭到禁演。另据老艺人所说，宁都采茶戏最早出现于宁都县赖村、青塘等乡的山区。其来源一说是清乾隆年间，吉安地区永丰县的三脚班流传到宁都后，逐渐演变而成的。另一种说法是由兴国传入宁都。1955 年，宁都老艺人刘凤泉说，据老辈人讲，我们最早的师公在兴国，是唱哈哈调开始的。

宁都采茶戏，最早是一种三脚班的演出形式，表演着重于载歌载舞，有特定的表演程式，念白用宁都县赖村地方土语，音乐具有浓烈的田园气息，易于学习，传唱。曲调有的粗犷、朴实，如〔发狂风〕、〔拧牛子〕等；有的活泼、明快、优美抒情，如〔秧麦〕、〔烟袋歌〕、〔怀胎歌〕等。演出剧目有《采茶》、《补背褡》、《扇子花鼓》、《卖杂货》、《卖花线》等，约有三十多个。宁都采茶戏的小戏，还吸收了赣南采茶戏的剧目和曲调。而服装砌末极为简单，短装便裙，满额假髻，都是生活中的用物。舞台陈设，一桌一凳，极少铺陈装点。演出场地也不局限于正规舞台。

清道光咸丰以后，由于东河戏、宜黄戏、吉安戏等大 班风靡一时，当地观众要求三脚班突破固有的形式，上演故事性较强的大戏，这时，宁都采茶戏便开始演出了《毛洪记》、《青龙山》、《过界岭》、《山伯访友》、《孟姜女哭城》、《落马桥》等等。其基本曲调有：(一)川调。这是宁都采茶戏音乐的主要成分，以宫调式为主，其中有川调倒板、川调原板、反川调、快川调、川调哭板等。(二)《青龙山》调，此调分上调和下调两种，徵调式，有原板、诉板、哭板和散板等。(三)《毛洪记》调，宫调式亦有原板和散板等。伴奏唱腔时用两把勾筒二胡，定为正反弦，突出正弦——主弦二胡，笛子、唢呐一般用于过场音乐。而间奏曲牌，过门和锣鼓点子，也受了祁剧和宜黄戏的影响，如伴奏锣鼓中名为“宜黄路”的点子，就是一个例证。

宁都采茶戏上演大戏以后，其脚色行当除原有的花旦、小生、丑脚外，增加了老生、老旦、青衣、彩旦和花脸。在表演艺术上，仍然保持载歌载舞的特点，充满浓郁的乡土风情。其中，男角以高步、矮步、方步；旦脚以碎步、云步、快碎步为基本步法，表演组合程式多种多样。

宁都采茶戏最早的班社，有福祖、福顺、胜顺等班，常年活动在江西宁都和毗邻的闽西一带。到了清光绪中叶(1890 年前后)，在宁都境内，有两个祁剧班社与宁都半班的合作。最初的情况是两个剧种同台演出，继而是两个剧种的艺人互相配合，然后发展到半班艺人能独自演出许多“大班”的剧目。祁剧与半班的合演，形成了“半整杂”。民国十年(1921)前后，半整杂的祁剧艺人散去，使大班剧目根本无法演出，半整杂的形式终于解体，这时的宁都采茶戏仍回到“七紧八松九逍遥”的半班规模。

自工农红军长征北上之后，时局动乱，民不聊生，宁都采茶戏半班的艺人，求生不易，

只能呆在边缘的山区里，时演时停。这时，宁都采茶戏处于一片凋零状态。中华人民共和国成立后，由十八名艺人倡导，经宁都专署文教部门同意，成立了宁都地方戏职业性剧团，从此，宁都采茶戏进入城市，并且建立了演出基地，先后调入二十多名国家干部大力扶植，成为今日的宁都县采茶剧团。

在宁都县采茶剧团的影响下，以演出宁都采茶戏为内容的农村业余剧团，在宁都城乡各地蓬勃发展起来，每逢喜庆节日，数以百计的农村业余剧团活跃在宁都、兴国、于都、瑞金、石城、广昌等县的广大农村。

瑞河采茶戏　民间小戏剧种。旧名三脚班、采茶戏、高安锣鼓戏。其流行地区主要是在高安、奉新、上高、宜丰等县。最远的地方到过南昌、九江和上饶等地、市的一些县流动演出。因高安县旧为瑞州府治，地处瑞河流域，1979年改名为瑞河采茶戏，以区别于高安采茶戏。

瑞河采茶戏源于民间灯彩和采茶小调，最早叫作"灯班"。每逢元宵佳节，瑞州府属各县的灯彩甚炽，而灯彩中尤以采茶灯为突出。如清代《宜丰县志》说："上元日灯节，自十一至十五日止……街衢唱采茶曲。"清代康熙年间(1662——1722)是瑞河采茶戏的初期阶段。它从民间灯彩开始，发展到歌舞演唱，并受早期赣南采茶戏的影响，以表演《开茶园》这类灯彩小戏，逐步形成了三脚班。乾隆间(1736——1795)，从高安县农村向瑞州府治(高安城内)发展，廖驹龙的《锦江新正竹枝词》说："市上新来三脚班，家家唱到予以缓，彩灯童戏才搬罢，又抱竽笙出近关"。锦江即指高安城。所谓"彩灯童戏"，可知这时出现于元宵节的三脚班，是由孩童扮演的。瑞河采茶戏和赣南采茶的关系，主要表现在两旦一丑的行当上。除了《开茶园》系赣南采茶以外，还有《盘广货》、《打獐子》、《二姑娘算命》、《捡棉花》、《锄烟草》、《游湖》等，都是两旦一丑的小戏。而瑞河采茶戏早期的三脚班，还有很多剧目是从赣东采茶传来的。如《秧麦》、《攀笋》、《拧牛仔》、《磨镜》、《下南京》、《小卖花》、《补碗》、《磨豆腐》等，这些戏被瑞河采茶吸收后，不仅有的丑脚保留三伢子(三矮子)的称呼，而且瑞河采茶的《开茶园》，还吸收了赣东采茶《三姐妹观灯》的曲调。另外还有抚州采茶的《单劝夫》、《双劝夫》、《三伢子锄棉花》、《三伢子接姐姐》和《卖西瓜》等。这就使瑞河采茶的剧目和音乐唱腔，更加丰富起来。这时演唱的曲调，又名〔歌腔〕，其来源于民歌小调，却比民歌更接近戏曲化的唱腔，如〔下南京调〕、〔小卖花〕、〔观灯调〕、〔拧牛调〕、〔磨镜歌〕、〔攀笋〕等。这些曲调的保留，也能看出它和赣东采茶、抚州采茶的渊源关系。在表演上，这类小戏洒脱，粗犷，质朴而热烈，丑脚的矮子步和旦脚的云步、碎步等更具有鲜明的地方特点。

瑞河采茶戏在吸收吉水采茶戏(今吉安采茶戏)的过程中，逐步向前发展。大约在嘉庆、道光年间(1796——1850)，从吉水传来的三脚班，带来了两种基本的唱腔，一是《傅公子休妻》(即《青龙山》)曲调，一是《佘老四拜年》曲调，这些剧目和曲调的增加，使原来两旦一丑的三脚班，开始出现了小生这一个行当，仍名"三脚班"。从此，瑞河采茶便由民间的灯

彩向独立的地方剧发展。但是，这种三脚班属于业余性质，只在秋收以后和春节间组班活动，所谓“唱戏唱到莳田边，丢掉锣槌忙作田”，就是当时业余班社活动的真实写照。

清代末年，瑞河采茶戏有的艺人带领三脚班离开家乡，远到上饶地区的乐平、波阳等地演出。由于受了当地采茶剧种的影响，开始演唱大本戏。数十年后，又从乐平县流回高安，带回了《耳环记》、《卖花记》、《白扇记》、《毛洪记》等十余本大戏，并且影响高安县的其他班社也都来演唱。后来，根据民间传说和晚清话本为题材，又编写了一些大本戏，如《割肚记》、《三宝记》、《借米记》等等，才使瑞河采茶步入了“半班”阶段，脚色行当由三小增为八角头，即老生、须生、小生、婆旦、正旦、花旦、霸道（花脸）、小丑。而演唱半班剧目的唱腔，是由上下两句构成的，其来源是出于先前吸收的吉安采茶的〔傅公子休妻调〕。这种唱腔作为瑞河采茶的“老本调”，比旧腔有一些新的发展。板式有领板和简板，领板每句或每两句有拖腔和人声帮腔，后接锣鼓过门，情绪舒展激越。简板则每句紧连，无过门和帮腔，长于叙事。除〔老本调〕外，还有一种〔余家调〕，是吉安采茶的〔余老四拜年调〕的四句腔，是用三四两句而构成的。后因《余老四》的戏变成了连台本戏，可连续演出十五天（包括余老四拜年、反情、算帐、十悔、十恨、十怨、十想、过界岭等等）这才名为〔余家调〕。瑞河采茶戏类似本调的唱腔，还有〔苏月英调〕、〔毛洪调〕。其中，〔毛洪调〕也是上下两句的形式，它来源于赣东采茶的〔李仕休妻调〕。和赣东、抚州、吉安采茶一样，瑞河采茶的四句（三韵）唱腔，俗称〔香炉脚调〕，一般是一些小戏使用，如《打苦竹》、《翻薯藤》、《锄棉花草》等，这种曲调是分别由抚州和赣东采茶传入的。

瑞河采茶戏进入半班之后，原来活跃于瑞河两岸的瑞河大班相继解体，很多艺人由此改唱瑞河采茶戏，并将瑞河大班的高腔，也带进采茶戏之中。常用曲牌有〔桂枝香〕、〔天下乐〕、〔孝顺歌〕、〔哭皇天〕等。这种高腔原属曲牌体，后来发展成为板腔体，形成了一定的板式，如散板、倒板、叹板和趸板，演出剧目以《芦林相会》（《跃鲤记》之一折）为代表。在其他属于采茶戏的剧目（如《开茶园》）中，还插进高腔的曲调，使高腔与采茶本调糅在一起，形成了独具一格的瑞河采茶戏高腔。瑞河采茶戏长期保留干唱的形式，因而，它的伴奏锣鼓别具特色。在乐器方面，除了常用的锣、钹、小锣、班鼓以外，还有铛锣、盘锣、书鼓和惊堂鼓等，而各种各样的锣就有九面。演出中，这些伴奏乐器不仅掌握节奏渲染气氛，还能表现人物的喜、怒、哀、乐及其细小的内心活动。演员起唱时的音高，也常以大锣为准。所谓“大锣定音，开口启唱”，就是当时艺人总结出来的，带有规律性的“行话”，道出了伴奏锣鼓在整个演出中的功能与作用。

瑞河采茶戏经过发展以后，使它进入了一个鼎盛时期，有名气的班社共二十一个。著名艺人甚多，其中“三件纺绸长裤子”（指三个最有名的小生），最为观众所称道。演出地点也在不断扩大。随着专业班社的增多，同行间的竞争也很激烈，迫使人们多从艺术上寻找各自的优势，以求立脚生根。于是，瑞河采茶戏很快就形成两大流派，瑞河（今锦江）南岸称

南路；瑞河北岸称北路。南路擅演"丁家戏"；北路长于"余家戏"。艺人中也根据各自的特点和优势而创造自己的流派；其中，著名的有唱工讲究缓慢清亮，做工讲究斯文风雅的喻（德兴）派。唱腔高亢激越、表演豪迈洒脱的王（廷贵）派；运腔婉转，爱用花腔，表演活泼明快的叶（妹子）派，以及兼收各派特点，自成一体的小生郑春与花旦水红子等，都对丰富、提高瑞河采茶戏，起了很大的作用。民国以后，由于高安花鼓班的兴起，瑞河采茶戏便开始衰落下去。

中华人民共和国成立后，流散在各地的瑞河采茶戏艺人重新组织起来。1955 年成立了高安县采茶剧团，1957 年 3 月，这个剧团调往奉新。此后以奉新为活动中心的瑞河采茶戏，在保持原有音乐风格的基础上，加进了丝弦乐器，并吸收高安地方戏的正反弦演奏方法，丰富了音乐表现力。1962 年，奉新县地方剧团对瑞河采茶的剧目和高腔音乐，进行了挖掘，整理了一批十分宝贵的资料，可惜在"文化大革命"中付之一炬。1980 年奉新县地方剧团以加工整理的《芦林相会》（高腔）、《小卖花》（采茶调）等戏，参加了江西省古老剧种汇报演出，同时，用瑞河采茶戏的形式创作、移植了一批现代戏，都受到观众的好评。著名艺人王尔之、陈友生、皮金秀（女）及作曲家曾述桂等，对促进瑞河采茶戏的继承与发展，都作出了积极的贡献。

袁河采茶戏　民间小戏剧种。旧名三脚班、锣鼓戏、宜春采茶戏。这个剧种起于宜春县北部，流行地区为宜春、万载、上高、高安、新余、分宜、吉安、安福、永新等地。因为宜春县位于袁河流域，1979 年正式改名为袁河采茶戏。

江西宜春县，明清时代为袁州府治。袁河采茶戏源于民间采茶灯，最初是以灯彩的形式来演唱民歌小调，伴以简单的舞蹈。每年只在春节元宵演出。据黄启衔的《近事录真》记载，清代道光间（1821——1850），在袁州府各县（包括宜春、萍乡、万载）的三脚班非常盛行。现今有人考证，这种三脚班就是最早从赣南传来的采茶戏，故而袁河采茶戏的小戏，如《开茶园》、《卖杂货》、《卖花线》、《盘广货》、《扯笋子》、《麻城打卦》、《卖茶》、《送同年》、《试妻》、《王三卖肉》、《张三当布》等，都和赣南采茶戏的剧目相同。其中的《开茶园》是赣南采茶的《姐妹摘茶》，而《卖茶》即是《送哥卖茶》。这些小戏的曲调有很大变化，至今仍可找到赣南采茶戏的音调，在表演艺术方面，也和赣南采茶具有某些共同的特点，如丑脚的"一扇"（扇子功），"四矮"（四种矮步功），旦脚的"一帕"（手帕功）、"二眼"、"三踩云"等，都是非常精彩的。从咸丰至光绪年间（1851——1908），袁河采茶戏的三脚班如雨后春笋，林立于宜春城乡，著名的班社就有德胜班，周财班，四季班和秋莲班等等。这些戏班的不断演出，使袁河采茶戏在人们心目中产生了深刻的影响。

袁河采茶戏发展较快的时候是在清末民初。这时，秋莲班掌班艺人袁秋莲，能编、能导、能演，人称"百脚子弟"。他根据"宜春平话"的曲目和传奇演义、野史小说等编演了《李三保》、《二度梅》、《挂红袍》等六十多本大戏。德胜班的掌班艺人龙江源，专请湖南湘剧的

艺人来宜春传艺，学演了《四郎探母》、《宋江杀惜》、《活捉三郎》等戏。一时间，各班社竞向外来剧种移植剧目，并吸收艺术营养，使袁河采茶戏发生了一次重大的变化。如根据本调创造了生、旦、净、丑各类行当的专用唱腔，伴奏锣鼓进一步完善并程式化，砌末、服饰亦作了必要的改革，这就使原先只能演“三小戏”的三脚班，发展为能演大本戏的“半班”了。

袁河采茶戏的半班，在艺术上是受多方面的影响，如其音乐唱腔的本调〔河南板〕是来自瑞河采茶“河南板”的唱腔。〔一字板〕是受新余花鼓的影响，由〔河南板〕演变而成的。这两种曲调的基本板式，有起板、检板、转板、煞板。除了检板，其他几种板式和〔高腔〕末句，都有人声帮和，表现力极为丰富。在《南瓜记》中使用的〔南瓜记调〕，可视为〔河南板〕的变体，较〔河南板〕高亢激越，另有一种四句头的唱腔（如《翻薯苗》）也是来自瑞河采茶戏。有些大本戏，如《乌金记》、《白扇记》、《蔡鸣凤》等，是随〔河南板〕的传入而由瑞河采茶带过来的。袁河采茶戏和宜春平话的关系更为密切，如平话的〔文词调〕变成袁河采茶的〔检板〕。这种检板长于叙事，大段检板一气呵成，财周班演出的《白扇记》，就使用了整段的〔文词调〕唱腔。《十劝嫂》全剧六百四十六句唱词，没有一句道白，就是“平话”演唱的艺术规律在地方戏曲中运用的佐证。在剧目方面，两者互相交流的事，更是屡见不鲜，如合胜班的邱茂友向“平话”艺人移植曲目《乾隆游南京》，而袁河采茶的《六美图》则成了平话的剧目。袁河采茶戏的大本戏中，是本调常与高腔结合使用，这种高腔源于瑞河采茶的高腔（也有说是湖南师傅传授的），保留了人声帮腔的形式，曲调又分为〔小高腔〕、〔高腔〕、〔汉大腔〕、〔楚调〕等。所演剧目有《槐荫记》、《摇钱树》、《孟姜女送寒衣》、《卖花记》、《刘子英扫坟》等十种。音乐伴奏方面，万载县谌家班的“阳戏”（即傀儡戏），可与袁河采茶的场面艺人互换应工，足见两剧种有许多相通之处。袁河采茶戏在大本戏的表演方面以唱念为主，往往以唱取胜，一本戏可演五六天至半个月，《二妹子过界岭》能演二十四天，情节曲折，唱词通俗生动。有时一段唱长百余句，一段唱本身就是一个故事，唱词浅显易懂，近似口语，当地群众听来亲切有味，尤其是以叙事见长的大段检板，更为群众喜受。袁河采茶的半班，在博采众长中始终不忘以“宜春平话”为宗，这就使它具有自己的独特风格。这种袁河采茶戏，由于建立了剧目丰富、行当齐全的职业班社而进入兴旺发达的阶段。在演出上比过去的流行地区更加扩大，甚至湖南醴陵、浏阳、长沙等地，都留下袁河采茶戏艺人的足迹。

辛亥革命以后，袁河采茶戏进入了鼎盛时期，各班社多方发挥各自的优势，如春女班广收子弟，分行当教练学徒，进一步巩固并发展了采茶戏的行当。新声班的领班钟仁爱，则从过境的湘剧永兰班学演新戏，移植了《刀劈三关》、《白蛇传》等三十几种（本）大戏。而施元才的福寿班云集全县名角，如施元才、廖彩云、龙启生、周冬生、龙江林和邹能高等，一举成为全县阵容最强的采茶戏班社。同时，革除旧习，配备专职司鼓和检场人员，启用坤角，实行男女同台，都为完善袁河采茶戏的班社体制，和促进艺术革新，起到了积极作用。周彩英就是袁河采茶戏在舞台上出现的第一个女演员。民国十六年（1927）以后，由于战祸濒

临，经济萧条，使袁河采茶戏走向没落的阶段。

中华人民共和国成立后，袁河采茶戏开始获得了新生，1954 年成立了宜春采茶剧团。经过新老文艺工作者共同努力，挖掘和整理了一批优秀的传统剧目如《熊相公》、《送同年》等。同时，用采茶戏的形式，移植和编演了大量的现代戏。使这一支具有地方特色的采茶戏，焕发了艺术青春。宜春县采茶剧团特别注重青年演员的培养，从 1955 年开始，由老艺人施元才、龙启生、廖彩云等在团内收徒传艺，并先后派出夏太泳、欧阳梅、吴炎森、唐福金、刘振纪等分别到上海戏剧学院和江西省文艺学校学习进修，为袁河采茶戏培养了大批新生力量。

万载花灯戏　民间小戏剧种。旧称三脚班、采茶、花鼓灯。据民国年间的《万载乡土志》载："有一种村野媟亵之戏，通曰采茶，亦名花鼓戏。"这种小戏主要流行于万载县，其戏班的活动还曾到过铜鼓、宜丰、上高、萍乡、宜春、新余及湖南浏阳等地，二十世纪五十年代名为万载采茶戏，1979 年改名万载花灯戏。

万载县的民间灯彩，品种繁多，风格迥异，在春节元宵的诸多灯彩中，尤以花灯最为流行。这种花灯的形式，是由八人或十二人组成灯队，每人各持两朵大花，围绕歌舞，唱的是〔十月插花〕、〔十盏花灯〕和〔十月好唱祝英台〕等。其中，〔十月插花〕和〔十盏花灯〕的曲调，和赣南地区的〔于都采茶谣〕基本相同。尤其是江西、浙江、福建和湖南等地的采茶灯，都能唱这种曲调。这些事实可以看出，万载县的八至十二人的花灯，就是一种"采茶灯"。万载县的花灯队，在有些乡村还加上"春牛灯"的表演，这种形式更受广大群众的欢迎。

清代康熙年间(1662——1722)，江西赣南的大量移民来到万载的山区定居，他们带来了早期的赣南采茶戏，并与当地元宵节中的花灯相结合，这就出现了一种灯带戏的演出形式，即白天玩灯，夜间演戏。乾隆、嘉庆年间(1736——1820)，这种灯戏已经初具三脚班的规模，从山区开始向平原地区发展。如马步乡田北的龙家灯、仙源乡界岭的杂姓灯、大桥乡瓦窑的辛家灯、白良乡坑口的喻家灯和三兴乡闹坪的杂家灯等，都能演出《盘广货》、《卖花线》、《卖花样》、《挖笋》、《睄妹子》(《十打》)和《送同年》一些民间小戏。这些小戏都是一旦一丑的，两旦一丑的则有《蠢子接姨娘》等。它们来自赣南采茶戏的证据，不仅是《万载县志》中有赣南移民的记载，而且万载花灯迄今还保留赣南采茶戏的曲调〔十对〕、〔十打〕、〔铜钱歌〕和〔闹五更〕等等。这种以灯带戏，以曲定舞的演出形式，当时称为"小曲"，草台、土台、平地皆可开锣，俗称"踩地老鼠"。民间建房、做寿、婚嫁、喜庆，均竞尚邀请，厅堂动乐，通宵达旦，"踩地老鼠"凑趣成风，这就是以三脚班为特征的花灯戏的基本情况。

万载花灯戏向"半班"的发展，是在民国初年。这时，花灯戏艺人王生发，从新余花鼓班中吸收了一些剧目和曲调，从而极大地丰富了花灯戏，并以高台演出带动了地台戏的改革，城乡的花灯戏艺人竞相效仿，使万载花灯戏的发展，进入了一个新的阶段。万载花灯戏的半班，是从新余花鼓班中引进的《蔡鸣凤》开始，至二十世纪四十年代，又陆续增加了《善

恶报》、《眼前报》、《破伞记》、《白堂记》、《白衣观》和《白林寺》等十余种。另有《天理报》、《清华寺》、《真鬼拿僧》、《店家会》等四种，据说是花灯班自己创编的剧目。万载花灯戏的本调有三种，其中，来自新余花鼓的〔哀音调〕，名曰〔平调〕，另有两种〔普通调〕，和瑞河采茶戏的本调非常相近，但它比瑞河采茶戏更为原始一些。

万载花灯戏后来被称"花鼓灯"的原因，不仅在于搬演大本戏方面，受了新余花鼓（今名赣中花鼓）的影响，而且在小戏方面也吸收了这种花鼓班的剧目和曲调，如《卖杂货》（《即飘洋杂货》）、《卖棉纱》、《锄棉花草》、《补背褡》、《采桑》等等。尤其是由小曲发展起来的对子戏甚多，如《十杯洒》、《十月漂》、《十绣鞋》、《十月交情》、《闹五更》、《枝子打花》、《初开怀》、《十劝嫂》、《双劝夫》等将近四十种，也是由新余花鼓班传入，其中有少数剧目是一个演员坐唱的，相当于其他采茶剧种的单台戏。

在万载花灯戏变成半班以后，又和湖南浏阳花鼓戏有过交流，如花灯戏中的〔川调〕〔卖茶叶〕和〔李四郎〕等，就是通过互相观摩、交流的方式而吸收进来的，因而这些曲调都带有湖南花鼓戏的风味。

万载花灯戏进入半班的阶段，由于上演很多大本戏，在演员行当方面也有很大的发展，从前以丑、旦为主的花灯班，开始增加了老生、小生、老旦、姬生（正旦）、彩旦和大花，共有八个行当，亦称"八个头"。在表演方面，万载花灯戏保留了歌舞并一旦一丑（或全四旦）的对舞穿花，旦脚一手执扇，一手执帕，走各种旦脚步；丑脚一手执扇，一手摆袖（如《睄妹子》的丑脚只用单袖筒，和赣南采茶戏同），走各种矮子步，著名花灯艺从高秉钧、辛佑顺、郭彩古、王生发等人可为代表。郭彩古的扇功圆成球，帕花要成红石榴；辛佑顺上户玩灯，从进门到出户，全用矮子步，能蹬上板凳，过门不伸腰，一跃而过，如蜻蜓点水，落地无声；而尤福兴在《钓鱼》中扮老渔翁，钓竿与钓线垂直如一整体，堪称一绝。万载花灯戏的脸谱，形式活泼，如小丑可根据不同人物特点，画以蜻蜓、蝴蝶、青蛙、元宝等不同图案。

万载花灯戏在三脚班阶段上，伴奏乐器有两把胡琴，一支笛子，一支唢呐；武场有堂鼓、大锣、小锣和钹子等。进入半班以后，又增加了班鼓、岳子（梆子）、碰板、小铛、云板等。这时的乐队分工，即笛子、唢呐由拉胡琴的兼吹，堂鼓、班鼓、碰板、岳子由一人兼打，锣钹一人、小锣一人，如果人员不够，则固定两把二胡，遇着不拉胡琴的场面，拉琴的则兼搞打击乐，如拉琴、打击乐同时需要，则由演员兼任。而打击乐以堂鼓、班鼓、碰板、岳子、大锣、钹、小锣、小铛的顺序排列，有人时则完整，人少时则放弃后两种乐器，实在无人时，锣钹亦不可缺少。

民国期间，万载县城乡出现了十几个专业的花灯戏班社，如康乐镇的鸿福班（高秉钧领班）、马步乡的全福堂（王生发领班）、交湖乡的幸庆堂（易花子领班）以及锦伢班、顺利班、德胜班、合盛班等，著名艺人很多。此外，白良、三兴、万岁桥、芦花、大桥、鹅峰等地，还出现了季节性、业余性的花灯小戏班，如宝林班、得业班等。在第二次国内革命战争期间，

以易花子、柳包元(一说谢生仔)为首的幸庆堂花灯戏班，经常到高岭、书堂、潭埠坑、横岭、双溪等革命根据地和红军医院，进行慰问演出，并编演了《调兵歌》、《妇女解放歌》等节目，配合革命斗争，有的艺人受革命影响，参加了革命队伍。

中华人民共和国成立后，即将消亡的万载花灯戏得到了恢复和发展。1952年成立了万载县实验剧团，1956年改名为万载县地方剧团，上演了一批以花灯戏曲调为基础，具有地方特色的现代戏和古装戏。1963年，万载县地方剧团全体演职员被派往江西省文艺学校培训三个月，从编导、表演、音乐、舞美等方面进行深造，艺术水平普遍得到提高，万载花灯戏进入欣欣向荣的发展阶段。1980年10月，经过整理的花灯戏《数麻雀》、《双卖纱》参加了全省古老剧种汇报演出，受到好评。原于1972年成立的万载县文工团，于1981年正式确定演出剧种为花灯戏，并更名为万载县剧团。从此，不论创作或移植剧目，在音乐曲调和表演艺术方面，都力求具有花灯戏的特色。万载县剧团在继承与革新万载花灯戏的道路上迈出了新的步伐。

高安采茶戏　民间小戏剧种。旧称花鼓班、丝弦戏。主要流行地区为高安、上高、宜丰、宜春、分宜、新余、清江、新干等地。因其发源于高安县，中华人民共和国成立后，定名为高安地方戏，1978年改名高安采茶戏。

据《瑞州府志》记载，高安民俗，节日盛行灯彩，早在明末清初，有一种采茶灯和板凳龙，在灯彩中最为活跃，其表演程序是：用彩纸扎一高大门楼，上书"闹花县"(或"闹花府")字样，由小生扮演的萝卜相公，坐于门楼下致"开场白"，多为"风调雨顺，国泰民安"之类的赞颂之词。继由八女手执茶灯，边舞边唱采茶歌，每唱完一段用茶灯摆成一个字，共唱四段，即成"天下太平"四字。随后各种灯彩相继表演，最后是板凳龙(由两旦一丑表演)煞尾，而萝卜相公也到板凳龙前亦歌亦舞，所唱歌词多是一些简单的民歌小调。高安灰埠镇的谌焕庭、谌国泰、龚桂林和上湖铺的黄绍昌、杨国露、杨水金等人，是当时灯彩的佼佼者。

民国六年(1917)前后，这些灯彩艺人由节日玩灯发展到堂会演唱，进而模仿瑞河采茶戏的形式，登台表演。又请清江县的花鼓班师傅柯万芝教授《补背褡》、《白牡丹》、《耍金扇》、《卖绵纱》、《卖花线》、《天官赐福》、《骂懒婆娘》等戏，再从其他剧种吸收一些剧目，形成了高安的花鼓班。这种戏班只有两把胡琴，不用锣鼓伴奏，因而和瑞河采茶戏的锣鼓班相对而言，又自称为"丝弦班"。当时演唱的多为民歌小调，一般是以戏为名，如〔铜钱歌〕、〔初开怀〕、〔红绣鞋〕、〔十月怀胎〕、〔白牡丹〕、〔耍金扇〕、〔补碗〕等。高安采茶戏最初只有小生、小旦、小丑三个行当，全由男角扮演。因为是业余性质的演出，演员的化妆和服装极为简陋。小旦握帕，小生执扇，小丑持扇或旱烟杆。经过一段的演出实践，这种三小戏的表演有了很大提高，尤其是小丑这个脚色，在三小戏中占有重要地位。演员上场，在弦乐的伴奏中随着节奏踩出各种步法来，有"猴子端宝"、"鲫鱼上水"、"老汉推车"、"金鸡搏斗"、"猴子跳圈"等。著名丑角谌国泰戴帽能自如旋转，八字胡亦可任意抖动，人称绝招。民国十五年，

灰埠的的花鼓班自然解体，仅谌国泰一人出外搭班。这时上湖铺的花鼓班正式命名为“顽幼堂”，成为高安采茶戏的主要开拓者。

民国二十二年至三十二年，高安采茶戏进入鼎盛时期。在此期间，上湖铺顽幼堂和独城丝弦班先后六次进入南昌市，献艺于新新游戏场（地址在今南昌剧场）和新建县剧场。开始只演生活小戏，后来，在南昌采茶戏的影响下，正式上演整本大戏。据老艺人所说，高安采茶戏首先移植了瑞河采茶戏《傅公子休妻》和《蔡鸣凤辞店》两本大戏，接着新编大本戏不断增加，如《鬼断家私》、《退妻得子》、《乌鸦报》、《瞎子伸冤》、《嫁嫂失妻》、《咬舌记》、《双出家》、《破伞记》、《眼前报》和《搜鸡煮人》等，就是当时艺人根据《今古奇观》、《善恶箴鉴》和民间传说编定的整本大戏。而后，上湖铺傅开元（被解雇的县政府科员）又传授《玉堂春》、《孟姜女送寒衣》、《金玉奴棒打薄情郎》等三本大戏，加上来自瑞河采茶戏的剧目，家底日趋丰厚。如高安采茶戏丑脚的代表剧目《四九看妹》，就是对瑞河采茶《大下南京》的改编。在音乐唱腔方面，这些大戏使用的“本调”，是由瑞河采茶戏的本调演变而来。老艺人彭桃生回忆：高安采茶戏开始学演大戏，第一个剧目是瑞河采茶戏的《傅公子休妻》，该剧的专用曲调就是后来的“本调”，以后排演大戏，都使用这个“本调”。根据音乐曲调的比较，高安采茶戏最早是以《蔡鸣凤》的唱腔为“老本调”，这个戏是来自瑞河采茶戏，其本调与《锄棉花草》三四两句的唱腔基本相同，而《锄棉花草》亦属于瑞河采茶的小戏。高安采茶戏还有一种小花调，它是由瑞河戏的〔余家调〕变来的，因系小丑的专用曲调，才有小花（脸）调的名称。到了半班阶段，高安采茶戏脚色亦增加了须生、老生、武生、婆旦（老旦）、霸道（花脸）几个行当。这个剧种原先没有打击乐，发展演大本戏后，为了适应表演身段和武打场面，吸收和运用京剧和瑞河采茶以及民间“吹打乐”，以作为自己的锣鼓伴奏。

高安采茶戏从业余到半职业性的演出以后，艺术遍地开花，名艺人相继涌现，仅高安县的知名演员就有二十多个。由于受到观众的欢迎，不仅流行地区日益扩大，而且，对其他剧种（如新余、清江、丰城的花鼓班）也有很大的影响。二十世纪四十年代，高安采茶戏被诬为“淫戏”而屡遭封班禁演，使这个产生不久的剧种，由兴旺走向衰落。高安县仅有的“顽幼堂”已是奄奄一息，濒临消亡。

1950 年，以“顽幼堂”为基础，择优选才，组建高安地方剧团。不久，又将京剧复兴舞台（由瑞河大班改建）的部分演员并入高安地方剧团，改变了过去“以男扮女”的传统习惯，充实了艺术力量，高安采茶戏从此出现了女演员。1959 年 10 月，中共宜春地委决定成立宜春专区地方剧团（今名宜春地区采茶剧团）。在此前后，上高、宜丰、铜鼓和新干等地，成立了演唱高安采茶戏的专业剧团，五十年代以后，高安采茶戏的发展尤为显著：在剧目方面，整理改编传统剧目和创作现代戏，都取得了可喜的收获。如现代戏《小保管上任》已拍成舞台艺术片；整理改编的传统戏《孙成打酒》进京参加中华人民共和国成立三十周年演出，并获献礼演出剧本一等奖。随着大批新剧目的上演，高安采茶戏的音乐唱腔，亦有很大发展，

创造了倒板，散板、摇板、快板、慢板、流水等板式，并将原有的“本调”发展为老生本调、小生本调、花旦本调和花旦本调悲腔，丰富了采茶戏曲调的表现力。在伴奏曲牌上，吸收了很多京剧曲牌，对于加强舞台气氛，衬托人物内心活动，起到了很好的作用。尤其是一些主要演员，在继承发扬高安采茶戏传统艺术的基础上，对唱腔进行了大胆改革，形成了以声带歌，以歌传情的演唱风格。旦脚老演员黎花英，将京剧须生唱法与采茶戏唱法糅合起来，显得刚劲圆滑，委婉动听。她的徒弟彭金花更在原来唱腔风格的基础上有所创造，行腔圆润细腻，有刚有柔，咬字清晰，韵味无穷。老艺人杨炳辉对于高安采茶戏历史的研究，作出了很大的贡献。

南昌采茶戏　民间小戏剧种。俗称灯戏、三脚班。其主要流行地区为南昌市区以及南昌、新建、安义、进贤、永修、奉新等县。清末，南昌采茶戏在抚州的演出达六年之久，抗日战争前，在吉安、泰和、赣州一带也有较长时期的演出活动，中华人民共和国成立后，最初名为南昌地方戏，1953年改称南昌采茶戏。

南昌位于赣江流域，历来是江西省会所在地。自北宋分置新建县以后，南昌府（或称隆兴府）治，就一直设在南昌、新建两县。明代以来，南、新两县的灯彩活动，颇为盛行。据《新建县志》载：“上元张灯，家设酒茗，竞丝竹管弦，极永夜之乐。”其盛况可见一斑。

新建县西山，自古就是江西的主要茶区之一，县内仍有不少地方以“茶园”命名相沿至今。而茶与劳动人民的生活相关，茶灯随之成为一种娱乐形式。《南昌县志》载：“逢春季节日，迎神赛会，均演看茶灯、茶灯戏。”南昌县尤口、麻丘、泾口、幽兰、蒋巷、南新、罗家等乡，都有演唱采茶灯的习俗。这种茶灯由一对灯头走在前面，四个茶旦扮演者手持茶灯，亦称茶婆、茶妹子，打锣鼓的六人，演唱〔十二月采茶歌〕以及〔拜年调〕等。这种茶灯有时也与龙灯、狮子灯在一起表演。明末清初之后，南、新两县的茶灯开始兼演一旦一丑的小戏，这就是早期的茶灯戏。根据音乐唱腔的分析，这种茶灯戏是由赣东和赣南采茶传来的，剧目有《秧麦》、《卖杂货》、《攀笋》、《卖花线》、《下南京》、《十带货》、《补碗》、《补背褡》、《磨豆腐》、《看相》和《娘教女》等。其腔调均属民歌体，曲称“杂调”。演出时，旦舞手帕跷步，丑耍纸扇走矮步，载歌载舞，生动活泼。由于这种小戏的演出，有灯有戏，仍末脱离花灯行列，故称“灯带戏”。

在新建县乐化、溪霞一带，也是南昌采茶戏的策源地之一。从这里西去，经过安义县的万家埠便可通往靖安县。清代乾嘉年间，在南昌西北地区，受湖北黄梅采茶的影响而形成的武宁茶戏，靖安湖调（一名“下河调”）等，都很盛行。因此，这时流传于新建县的茶灯戏，最先吸收了湖调的剧目和唱腔，由茶灯戏变成独立活动的“三脚班”，渐与灯彩分离，所唱声腔名曰“下河调”。新建溪霞的戏班经常到吴城镇（江西四大名镇之一）演出，很受当地观众的欢迎，而南昌县采茶班的“下河调”，是否沿着这条路线由吴城镇传入，尚待进一步考证。不过，其原始本调的“下河调”既和新建县的茶灯戏所唱曲调同名，当然就和靖安的湖

调有关了。南昌采茶戏的“三脚班”出现以后，在剧目方面，增加了小戏，如《卖棉纱》、《撇芥菜》、《讨学钱》、《张三下南京》、《卖大布》、《王氏劝夫》(即《打底劝夫》)、《黄妹子讨水荒》、《蓝桥汲水》、《卖角萝》、《子才打赌》、《瞎子捉奸》、《失金钗》(即《失钗夜吊》)、《文榜访印》、《王婆骂鸡》、《双别窑》、《活捉三郎》和《余老四》的《反情》、《十二想》、《十二叹》、《打瓦》等。新建县的采茶班还有《闹茶园》、《三矮子接姐姐》、《锄棉花》、《李四卖猪》、《双劝夫》、《瞎子裁衣》等等。据说，当时能演整本大戏十三本，除《湘子传》、《磨难记》以外，还有《山伯访友》、《蔡鸣凤辞店》、《合明镜》、《牌环记》、《赶子图》、《罗帕记》、《毛洪记》、《花鞋记》、《双贵图》等，都与现今的靖安湖调同名。为适应整本大戏的演出，也把湖调的正板唱腔“下河调”(以前称作下和调)吸收过来了。这时，初具规模的南昌采茶戏，在南昌县已经有三福堂、三义堂等业余班社。

南昌采茶戏的成熟时期，约在清代同治、光绪年间，上演剧目中的整本大戏增加到四十八本。除老“十三本”外，还有《卖水记》、《白布记》、《玉带记》、《丝带记》、《敲宝记》、《卖花记》、《贤德记》、《南瓜记》、《渔网会母》(即《白扇记》)、《清官册》、《琵琶词》、《方卿戏姑》、《四姐下凡》、《秦雪梅观画》、《七星图》、《打凤救母》、《胭脂褶》、《粉妆楼》、《定海关》、《乌金记》、《荷包记》、《三女图》、《杨凤岭》、《双花配》、《画图缘》、《七姐下凡》、《挂袍记》、《贩马记》、《合同记》等。其中有一部分如《湘子传》、《罗帕宝》、《方卿戏姑》等，后来还发展为连台本戏。

南昌采茶戏的音乐，有本调(由下河调变化而成)、凡字调和杂调等。其中，本调是南昌采茶的主要唱腔，并且，按照不同的行当，又分花旦、小生、小丑、大花和老生的本调。本调的各种板式互相转换，联用成曲，从而使它变成塑造人物、抒发感情、渲染气氛、深化主题的重要手段。其中以花旦本调独具特色，板式中以简板最有特点。凡字调，以商调式为特征，与本调相比，更具有色彩性。从旋律上看，这种腔调和湖调的凡字调一样，都和湖北黄梅采茶的还魂腔，关系非常密切。在南昌采茶的三脚班时期，因为引进了湖调的剧目，音乐上也受其影响。这种腔调再与南昌语言紧密结合，使它变成了南昌采茶的凡字调。南昌采茶的杂调，是灯戏时期的主要声腔。由于当时的唱词多属长短句，每出小戏都有一至数首专用的曲调，这些曲调，随戏而编，有的从采茶灯调衍变而来，有的从民歌小调而来，有的随戏移植而来。其中最有代表性的是徵调式的曲调，如〔扳笋调〕、〔秧麦调〕、〔卖杂货调〕等。这些曲调旋律优美、朴实、明快，长于表现载歌载舞的喜剧，也适用于整本大戏中表现某些特殊情绪，如《罗帕宝》中店主姐的唱段“写招牌”便是。此外，还有高腔及渔鼓调，但不常使用。

南昌采茶戏的表演诙谐风趣，演唱优美深情。剧目除了动人的故事情节以外，常以夸张、误会、巧合等手法来渲染气氛。特别是反义语、歇后语、错扯语、婉曲语以及乡间俗语的运用，使其演出更加谐趣横生。在表演艺术上，它长于表现热烈明快的喜剧和生动活泼的

歌舞小戏。尤其体现在小丑和小旦的行当中，如《秧麦》，田方（小丑）的穿手花、矮子步、蹦步、伸头耸肩等表演程式与其诙谐风趣的方言密切结合；《扳笋》中陶妹子（小旦）的各式左右插花、高低划步和踩跷点步等表演身段，明快轻盈，笑语生风。在传统的整本大戏中，“二小”的表演艺术同样有着巧妙的穿插，如《南瓜记》中的刘老二（小丑）、《双贵图》中的兰季子（小丑）、《赶子图》中的金莲（小旦）等，都是这方面有代表性的角色。清同光时期的南昌采茶戏，在演出上进入了半班，演员脚色分作生、旦、净、末、丑等，剧目也比较丰富，故在艺人中曾流传着“七紧八松，六个人过功”和“发（兴旺之意）不发四十八”这样两句谚语。说明这种半班既有七八个人的演戏班子，又有了四十八本大戏。根据艺人的传说，南、新两县至此已经有四喜、金玉等八个较有影响的戏班。

南昌采茶戏进入半班之后，以赣江为界，形成了东、西两路。其中，新建县属于西路，所唱声腔又称“建调”（即新建调）。著名戏班有刘宜国的半班影响较大。刘宜国去世后，由其弟子万三长（读“掌”）继承师业，更名“三长班”。该班集中了新建、南昌、安义、永修等县有名艺人，以擅演连台本戏而著名，如《方卿戏姑》三本、《卖水记》三本、《鹦哥记》三本、《挂袍记》四本，《朱砂记》五本，《天宝图》十八本以及《粉妆楼》三十六本。赣江以东的南昌县，以麻丘乡荷湖周家为中心，先后出现一些有名的戏班。清代同治间，该村由周芝燕、周芝茂等人组成一个三脚班，并邀请回乡的京剧演员参加，能演整本大戏二十四本，在南昌、进贤等县有一定影响。光绪间尤口乡闵吴村的“合义堂”，上演剧目三十余本。该班吴方金技艺最佳，时有“青衣泰斗，文武花旦”之称。

清末民初，由于统治阶级以“淫戏”为罪名禁演采茶戏，采茶戏便一度与京剧同台演出，称为“京乡合演”，这对南昌采茶的发展，具有一定的影响。民国十六年（1927），采茶戏进入南昌市龙王庙新舞台后，便吸收了京剧的表演程式，上演了很多新戏，其中较有影响的如《鸣冤记》、《辜家记》、《花轿记》等。这三个戏加上以前的《南瓜记》，被称为“南昌四大记”，所演内容都是发生于南昌的真实故事。同时还向其他剧种移植一些剧目。民国二十五年，女演员大凤英（徐杏花）首次登台演出，从此，结束了百余年来只有男旦的状况。同年，在南昌钟鼓楼创办“平民剧社”，培养了一批学员，这在南昌采茶戏的发展史上起了重要的作用。随着采茶戏的发展，原来带有人声和锣鼓帮腔的“下河调”，于民国三十五年就将它改为二胡、三弦伴奏，并在唱腔中增加过门，使下河调变成南昌采茶的“本调”。这个时期备受观众赞扬的演员有“南昌三根”（柳根、水根、永根）和“新建四子”（谢猴子、福宝子、腊婆子、梅生子）。继此之后，南昌采茶戏的著名演员邓筱兰，善于发挥采茶戏表演和演唱的特点，多侧面地塑造不同的人物。还有喻财宝、陈飞云、陈麝香、朱莲芳等，他们都以自己独到的表演和演唱艺术，博得了广大观众的赞扬。

1953年，以革新南昌采茶戏为宗旨的江西省采茶剧团成立后，重新整理改编了一批优秀传统剧目。其中石凌鹤改编的《南瓜记》，1959年由江西省采茶剧团带到北京参加建

国十周年献礼演出，获得好评。在剧目创作上，有反映爱国主义精神的《南昌怒火》；反映井冈山斗争的《五井之春》、《三代》和反映现实生活的《井冈山人》、《选郎》、《养鸭记》等，尤其是通过现代戏的演出，不仅丰富了上演剧目，在艺术上也有了很大的发展。其表演程式有了新的突破；音乐唱腔，进一步加强了主要声腔“本调”的旋律性和板式变化，并将原有的“凡字调”发展成为第二主要声腔；间奏曲牌、锣鼓经和乐队伴奏也都有了新的改进；舞台美术增加了灯光布景等，从而使采茶戏开创了新局面，焕发了青春。如今在演唱南昌采茶戏专业剧团的地方，有南昌市及南昌、新建、安义等县。南昌、新建两县的农村业余剧团，和不少工厂的业余宣传队，也都演唱南昌采茶戏。

湖　调　民间小戏剧种。原名湖广调，简称湖调。主要流行地区有靖安、安义、奉新、永修等县。从永修到靖安一带，属于潦河流域，在这以北的武宁县，位于修水流域。因此，靖安县称武宁采茶戏为上河调，称湖调为下河调。

清代的“湖广”乃是湖北的别称。据说乾隆年间，湖北黄梅一带水灾泛滥，迫于生计，大批灾民流入江西。他们中的流散艺人带来了黄梅采茶的剧目、唱腔和表演艺术，沿途卖唱坐堂戏，和演出只用锣鼓伴奏的小戏，这种形式很适合农村小镇的演出。流传到靖安后，就在当地落户生根。至道光间，再受邻县的武宁采茶戏的影响，使它在剧目和唱腔方面，有了很大的发展，并且在道白中采用当地的语言，从而变成潦河流域的一个独立剧种，仍名“湖广调”。由于这种湖调受到当地观众的欢迎，每年春节期间，靖安、奉新等地的跳傩班，还请湖调艺人参加演出，即先跳傩后唱湖调，因而，也被人称为“掸傩戏”。过去，凡是著名的湖调演员，都参加过这种掸傩戏的演出，他们的社会影响和地位，也随之大为提高。

湖调的传统剧目也很丰富，经常演出的小戏有四十余出，其中，来自赣东和抚州采茶的有《干哥下南京》、《扳笋对花》、《三伢游灯》(即《三姐妹观灯》)、《接姐过门》等；来自黄梅采茶的，有《卖棉纱》、《卖角箩》、《黄梅逃难》、《子才打赌》、《蓝桥汲水》、《三宝游春》、《撇芥菜》、《张三问路》、《德和辞店》、《劝姑出嫁》、《细姑争嫁》、《德和休妻》、《四哥拜年》、《二妹反情》、《鸣凤辞店》、《花子闹府》、《瞎子捉奸》、《顶烛怕妻》、《拷打花魁》等等；湖调的本戏有《绣鞋记》、《破镜记》、《三妹图》(即《荞麦记》)、《丝带记》、《凤凰记》、《牌环记》、《三宝记》、《赶子图》、《葡萄渡》(即《清官册》)、《珍珠塔》、《鹦哥记》、《菜刀记》和《七姐下凡》等；来自武宁采茶戏的有《文武魁》、《秦香莲》(一名《琵琶词》)、《卖花记》、《四姐下凡》和《绵羊图》；另有本剧种自己编写的《荷包记》、《全家福》、《荷花池》、《珍珠官》等。这种湖调受武宁采茶戏影响最大的是连台戏的演出，如《双贵图》(上本《双投军》、下本《父子科》)、《乌金记》(上本《双结拜》、下本《乌金记》)、《山伯英台》(上本《从师会》下本《还魂记》)、《告钱粮》(上本《告钱粮》、中本《游四门》、下本《南京断》)、《毛洪记》(上本《三击掌》、中本《花园相会》、下本《抖金钱》)、《白扇记》(上本《洞庭湖》、下本《白扇记》)、《卖水记》、(上本《卖水记》、下本《回京记》)等。其唱腔比较丰富，板式有厚板(即正板)，慢板、快板、连板(又叫清

板)、二六、摇板等，其次还有老生湖调、观音调、凡字调、四韵腔、花鼓腔、叹腔等。湖调的正板唱腔来自黄梅采茶的老七板，不同的是，湖调只用一二两腔的反复演唱，原来老七板的三四两腔，在湖调中变成一种连板。这种唱腔和武宁采茶戏一样，都是顶板起唱。湖调和武宁采茶戏相同的曲调较多，如湖调四韵腔即武宁采茶戏的四平腔，湖调大哭小哭即武宁采茶戏的三哭板，湖调花鼓腔即武宁上河四平腔，湖调凡字调即武宁上河汉腔等。这些来自武宁采茶戏的曲调，到了湖调中也发生一些变化，因而两者在旋律进行上各有不同。湖调的原始唱法，在开头和结尾处都有人声帮腔，后来将帮腔改用锣鼓伴奏。另外，湖调还吸收了高腔和南北词。在演出上，早年的湖调有“七紧八松”之说，意思是七个演员分配脚色很紧，八个演员就要轻松一些。这个剧种的脚色有老生(白须、麻须、青须)、小生(正生、副生)、武生、老旦、花旦(正旦)、青衣、摇旦(彩旦、五旦)、丫鬟、大花、小花等，共有十个行当。由于演员人少、每个正角都要兼演一些脚色。按照戏班的规定，大花兼白须，丫鬟兼副生，青须兼麻须，武生兼龙套，老旦兼摇旦，花旦兼青衣。当年靖安等地的跳傩班，只要请到八个湖调演员，就可以演出，打锣鼓的人员则由跳傩班人员担任。

靖安县演唱湖调的戏班，在民国期间还有五个。其中，在宝峰乡刘家村起班的，又称“三脚班”，演出人员十八人，所演剧目是湖调的正本戏和小戏都有。从这个戏班的名称上看，在靖安县流传的湖调，最早是属于三脚班的规模，后来受了武宁采茶戏的影响，才发展到二十多人的戏班，故在民国期间依然保留这种三脚班的称呼。中华人民共和国成立后，靖安县建立一个专业的地方剧团，对于湖调的挖掘、继承和改革，作出了一定的贡献。

武宁采茶戏　民间小戏剧种。旧称茶戏。其主要流行地区有武宁、修水、铜鼓、德安、永修、奉新、靖安、瑞昌和湖北的阳新、通山等县，1953年定名武宁茶戏，后称武宁采茶戏。

武宁是地处赣北幕阜山区，境内盛产茶叶。茶农在垦荒种茶、锄茶，特别是清明摘茶时，都要击鼓(锄山鼓)唱茶歌，至今武宁“锄山鼓”还单独保留了一番鼓，名曰“唱采茶”，曲调有〔十二月茶歌〕、〔十月望郎〕、〔赛酒香〕和〔梅花三百六〕等。明末清初，这些茶歌在正月玩灯时演唱，变成了灯戏，名为“花鼓灯”。这种灯戏高举四盏花灯，端四角围成一个场子，一丑一旦演唱〔采茶调〕，也唱“锄山鼓”里的〔十二月茶歌〕。武宁采茶戏的形成最早是受赣南采茶和赣东采茶的影响。过去武宁有很多商人在吴城镇(江西四大名镇之一，今属永修县)开设茶行，请来一些艺人在茶行内清唱“板凳曲”(即演员坐在板凳上唱采茶戏)。这种板凳曲来自赣南采茶戏的剧目有《姑嫂摘茶》(原本《姐妹摘茶》，后因受黄梅采茶戏的影响，改成今名)和《卖杂货》、《补皮鞋》等。其中《姑嫂摘茶》，不仅保留两旦(姑嫂)一丑(货郎)的演出，而且戏中唱的曲调，和赣南采茶基本相同。《补皮鞋》的〔对花调〕，也是赣南采茶传来的。板凳曲来自赣东采茶的剧目有《姐妹观灯》、《三矮子攀笋》、《小放牛》、(即《三矮子放牛》)、《大下南京》、《补碗》等。这些剧目的曲调，有的还很接近赣东采茶戏。另外，属于丑旦扮演的小戏，还有来自抚州采茶的《南山秧麦》、《蠢子接姨娘》、《王氏劝夫》以及生

旦演的《桃花岭》(即《姚妹饯行》)等。

武宁采茶戏从民间小戏向"半班"的发展,主要是受湖北黄梅采茶戏的影响。清代道光年间,黄梅、广济等县的民间艺人,把黄梅采茶戏带到了武宁,这时武宁采茶戏吸收了黄梅采茶的剧目、板腔音乐及表演艺术,从而使它得到一次充实、发展的机会,由演小戏发展为能演整本大戏的剧种。

武宁采茶戏吸收的整本大戏,有《乌金记》、《天仙配》、《牌环记》、《赶子图》、《罗帕记》、《父子科》、《卖花记》、《告经承》、《打粮行》、《见青天》、《鹦哥记》、《绣鞋记》、《荞麦记》、《金钗记》、《合镜记》、《珍珠塔》、《毛洪记》、《胭毡记》、《白扇记》、《葡萄渡》、《山伯访友》、《铁笼山》、《菜刀记》、《白布楼》、《凤凰记》、《血掌印》、《青风岭》和《葵花井》等二十八种。

武宁采茶戏吸收黄梅采茶的小戏。有《撇芥茶》、《德和投店》、《张三问路》、《德和辞店》、《张三安家》、《兰英争嫁》、《何氏劝姑》、《德和休妻》、《姑嫂上坟》、《余老四拜年》、《反情》、《吃醋》、《打瓦》、《双十二想》、《过界岭》、《讨学钱》、《监生调情》、《宝童送茶》、《典当》、《卖女》、《挖芋头》、《逃水荒》、《挑牙虫》、《海螺墩》、《夫妻观灯》、《三宝游春》、《牡丹对药》、《湘子化斋》、《子才打赌》、《蓝桥会》、《应昌辞店》、《卖疮药》、《卖大蒜》、《卖花篮》、《吊蛤蟆》、《三字经》、《打哈巴》、《拷打花魁》、《瞎子捉奸》等等。经过吸收黄梅采茶的剧目和唱腔以后,武宁采茶戏的基本形态就逐渐定型了。

武宁采茶戏的唱腔比较丰富,大部分唱腔与湖北黄梅采茶相似。不同点是,黄梅采茶是漏板(眼上起唱),武宁采茶戏改为顶板起唱。有九板十八腔之称。其主要唱腔,分为北腔、汉腔和叹腔三种,都是属于板腔体。根据剧中人物感情变化的需要,三大腔之间可以互相转换使用,并能作多种板式的变化。所谓"北腔",即由湖北黄梅采茶老七板稍加变化而成,是武宁采茶戏的骨干唱腔。因其来自长江以北,故名"北腔"。这种腔调有"男女北腔"和"花脸北腔",每种北腔都分各种不同的板式。最原始的唱法,在曲调的开头和结尾外,都有人声的帮腔,以后把帮腔改为锣鼓伴奏。其次是"汉腔",唱词结构,锣鼓伴奏等与北腔相同。武宁采茶戏比较高昂、悲壮的曲调是"叹腔",用于表现叹息、哭泣、控诉的感情。每唱一句,击一次锣鼓过门,落句可转入北腔结尾。武宁采茶戏的花腔有四平腔、彩腔、麦腔、道情腔等。其中,四平腔来自湖北的花鼓腔 ,曲调优美明快,多用于欢乐场面。麦腔是由《南山秧麦》的唱腔而得名,曲调类似四平腔。彩腔和道情腔分别在打彩和唱道情时专用。武宁采茶戏的"杂调",多从民间小调、山歌中吸收而来。武宁采茶戏原来只用锣鼓,不用丝弦伴奏。锣鼓由三人操作,一人司鼓,一个打小锣,一人大锣兼钹(名曰"打夹手")。伴奏人员较少,锣鼓点子却很丰富。

武宁采茶戏有一些独特的表演程式,如坤角,举手不能过眉,坐必架腿,走台步时手拿手帕自然摆动,走一步膝盖向前稍弯,有慢步、快步、云步、蹉步、跪步之分。此外生或旦在出场时都要自报家门,然后唱"表家乡"。丑脚的台步,半蹉步带跳跃,双手腕关节松弛下

垂，五指撇开，悬在腰间。武功身段有“三步头”、“九四头”、“倒脱鞋”、“荷花出水”等等。起霸有矮子霸、三字霸、半霸之分。靶子功有单刀破枪、枪破双刀、大刀破枪、采蝴蝶等等。武宁采茶戏也有甩发的表演，有的演员能连甩一百多转。

武宁茶戏在发展过程中，逐步形成了两种流派：上河派和下河派。上河派接近修水县，受宁河戏大班的影响，长于做工，表演功底厚实，主要班社有三姓班、长春班、胜利班等，著名艺人有郑德壁、罗时春、宁茂煌、张代圣、蒋佑礼等。下河派侧重于唱功，唱腔婉转动听，多演文戏，主要班社有成堂班、复兴班、茶戏会等，著名艺人有李顺满、黎邦龙、夏考秀、刘诗生、陈希炎等。此外，流行于德安的武宁采茶戏下河派，因与湖北老黄梅调结合起来，在艺术上又有了自己的不同特点。

武宁采茶戏早期无正规的专业班社，但半专业的“呼拢班”，却遍布武宁全县农村。中华人民共和国成立后，在武宁县成立了武宁采茶剧团。1954 年 5 月，武宁县采茶剧团奉调九江，改为九江专区采茶剧团。先后挖掘记录武宁采茶戏的传统剧目九十余个，整理改编了《姑嫂摘茶》、《杨驼子讨亲》等，并创作了《火炬》、《向前看》等现代戏。在音乐上增加了胡琴等弦乐为伴奏。“文化大革命”中，九江专区采茶剧团被迫解散。在武宁县，农村中的业余采茶剧团，一直十分活跃。其中最有影响的是大桥采茶剧团。这些业余剧团，对武宁采茶戏的保存和发展，都有很大的贡献。

九江采茶戏　民间小戏剧种。原名茶灯戏，进入“半班”以后，更名为采茶戏，民间俗称茶戏。其主要流行地区有瑞昌、九江、湖口、彭泽、德安、都昌等县。明清两代，除都昌外，其他各县都属于九江府所管，中华人民共和国成立后，流行于瑞昌县的采茶戏，曾定名为瑞昌采茶戏，以后统称为九江采茶戏。

早在明代，赣北瑞昌、九江一带的灯彩十分盛行，每逢元宵佳节至二月花朝，城乡各处都要结队玩灯贺采。贺采时唱茶歌小调，热闹非凡。明隆庆四年(1570)《瑞昌县志》载：“时南源放灯，尤为极盛，延绵数里，照灯火如昼，终夜吭，行极乐至宵。”而九江、瑞昌、湖口位于长江南岸一线，上抵三楚，下至吴越，素有“江西门户”之称。明代新建县的吴城镇(今归永修县)，扼波阳湖水路之要冲，商贾云集，是当时江西的四大名镇之一。随着经济繁荣和商业往来，明末在赣东地区形成的茶灯戏，通过吴城镇这个渠道，很快就传至九江、瑞昌、湖口等县，并与这些地方的灯彩结合起来，变成了赣北的茶灯戏。李天英的《龙城竹枝词》、也描绘了九江府的茶灯戏：“锣鼓喧阗鹤焰腾，凤凰山上月初升。采茶歌罢东风起，吹出鳌山太子灯。”这种茶灯戏的表演形式，是前面由男扮的二小旦手提茶灯为引导，中间场面衣箱，后面小丑压阵，每到一处，先在祠堂喊佛贺采，将茶灯安好，再演出采茶小戏。瑞昌、九江、湖口一带的农村业余剧团，至今还保留这种与赣东茶灯戏相同的表演形式。此后，经吴城镇传来的赣南采茶戏，也带来一些剧目和唱腔，丰富了赣北茶灯戏的演出。这时，赣北茶灯戏的剧目，来自赣南采茶和赣东采茶的有《姐妹采茶》、《卖杂货》、《秧麦》、《攀笋》、《补背

褡》、《卖花线》、《磨豆腐》、《瞧相》等。另有《三癞痢借帽》和《双过门》，是较为少见的剧目。这些小戏有很多是由二旦一丑表演的。

与赣北一江之隔的湖北黄梅县，经常洪水泛滥。清乾隆三十年(1765)，洪水横溢，江堤尽溃，灾民众出(《黄梅县志》)。从湖北逃荒而来的黄梅采茶"三脚班"，便在长江以南各地演唱开来。这种三脚班比赣北茶灯戏有了发展，变成由七人组成的"七子班"(即二旦一丑一小生和三个场面)。他们带来《姑嫂望郎》、《挖茶园》、《逃水荒》、《卖棉纱》、《下南京》、《撇芥菜》、《讨学钱》、《子才打赌》、《卖疮药》、《三字经》、《蓝桥汲水》、《山伯访友》、《鹦哥记》、《红梅装疯》、《三宝记》、《菜刀记》以及喻老四的老八折(即《私情记》)等一批剧目，和黄梅采茶的正板唱腔，如平板(老七板)、数板、还魂腔、火攻等。因此，赣北原有的茶灯戏，很快就和湖北的黄梅采茶相结合，这就形成了九江采茶的"三脚班"。

清道光年间，湖北的黄梅采茶因为演出上的需要，增加了正生、青衣、花脸行当，由"七子班"变为"十子班"(即七个演员三个场面，或曰七唱三打)，而九江采茶戏的流行地区靠近湖北，受此影响较早。这时在瑞昌县出现的"瓜山班"，至今已有一百五十余年的历史，先后六代师承有周圣亿、周英荣、徐庚仔、冯道先、杨开仟、杨能美等。随后，瑞昌的洪源班，九江的新棠班也相继建立，从此，九江采茶戏开始趋于定型。上演剧目受了黄梅采茶的三十六大本和七十二小出的影响，比三脚班时期更加丰富起来。其中，主要的代表剧目有本戏《白扇记》、《血衣记》、《卖水记》、《岳州渡》、《锁阳城》、《清风岭》、《赶子图》、《七针记》、《荞麦记》、《凤凰记》、《乌金记》、《百花亭》、《百日缘》等。这种来自黄梅采茶的剧目，还包括湖北花鼓腔的小戏，如《三保游春》、《夫妻观灯》、《洞宾戏牡》等等。九江采茶戏的音乐唱腔共分四大类：平板类的唱腔，有倒板、叠板、慢板、平板、简板、火攻、快板、散板、垛子板、数板、摇板。而生、旦、净、丑演唱平板类的唱腔，又各有不同的调式和旋律。花腔类有仙腔、采腔、花腔、快花腔、丑花腔、情腔。汉腔类有叹腔、汉腔、还魂腔、慢哭腔、快哭腔。此类唱腔速度快，甩腔长，长于表达悲伤哀痛的情绪。杂调类有一百余首，属于民歌小调，是小戏的专用唱腔。九江采茶戏的表演，简练朴实，生活气息浓郁。如《送月饼》中小旦的手帕功抛高旋转，前后耍花；《染围裙》中小丑的板凳功，轻捷灵巧，翻跃自如。老艺人杨开仟在《推车赶会》中扮演小旦张二女坐车，上岭、下坡、跃坑、过桥的表演身段，生动逼真，形神兼备，极负盛名。老艺人杨能美在《红梅装疯》中扮演装疯的红梅，动作粗犷，感情细腻，深得观众的赞赏。

在历史上，九江采茶和黄梅采茶的关系十分密切。在黄梅采茶中，也能找到江西采茶的剧目和唱腔。如黄梅采茶的《姑嫂望郎》就是由江西的《姐妹摘茶》改编而成的。他如《卖杂货》、《秧麦》、《补背褡》等等，也都与江西采茶有关。这些小戏都是由九江的茶灯戏而传入湖北的，因而，黄梅采茶的这些小戏中还能见到江西采茶的音调。江西九江采茶在湖北的演出，也很受欢迎。如瑞昌县的瓜山班的名演员周英荣，经常来往于湖北黄梅、广济一带

演出。由于他的表演艺术较高，比当时黄梅采茶的新桃班胜于一筹，时至今日黄梅县民间仍流传着周英荣的外号为“赛新桃”。

二十世纪五十年代以后，九江采茶戏的专业剧团很少，只有瑞昌县的采茶剧团是由瓜山班改建而成的。瑞昌县对九江采茶戏的传统和唱腔进行了挖掘整理，上演一些新的剧目，随着瑞昌县采茶剧团经常巡回演出的影响，在赣、鄂、湘、皖毗连地区亦出现了不少演出九江采茶戏的小型班子。

景德镇采茶戏　民间小戏剧种。旧名三脚班。主要流行地区为景德镇、浮梁、都昌、波阳、乐平、婺源以及安徽的祁门、东至等县。中华人民共和国成立后，景德镇升为省直辖市，这样才把浮梁原有的三脚班，定名为景德镇采茶戏。

景德镇是举世闻名的瓷都，位于江西东北部，东与安徽祁门毗连为邻。唐、宋以来，浮梁、祁门一带盛产名茶。当地流传的采茶歌，早就有文字记载。如郑凤仪的《浮梁竹枝词》："毛竹编篱松迳遮，雨前同出摘山茶。采茶歌罢茶将老，鬓边斜插野茶花”。这种采茶歌，对于景德镇采茶戏的流传也有一定的影响。

景德镇采茶戏的前身，是来自湖北的黄梅采茶戏。据说很早以前，与江西一江之隔的黄梅县，连年水灾，人民背井离乡，出外谋生。有些黄梅戏艺人流落赣东一带为佣，秋冬农闲，就以“连厢”，“道情”、“旱龙船”等形式，演唱采茶调。同时在波阳、都昌等地广泛传艺，深受群众的欢迎。而景德镇的陶瓷厂历来就有都昌、波阳籍的大批工人，这种采茶戏随之于乾隆间便传入景德镇。每年冬天，瓷厂停工，瓷业工人不得不另谋生路，有些会唱采茶戏的工人，就相邀集班，到各县农村演出，甚至开工之后，有钱人家办喜事，也请他们去唱“地戏”。窑户老板为了酬神，除请赣剧的饶河班外，也演这种采茶戏。在道光以后，还有湖北黄梅戏艺人邢绣娘、帅敦铭等，先后来景德镇传艺，收了不少瓷业工人为徒。这些情况的出现，使外地传入的黄梅采茶戏，在景德镇一带逐渐生下根来，并溶合方言土语和民歌小调，最后就变成当地流行的地方剧种。另外，据波阳、乐平等地艺人说，这两个县的三脚班，过去也叫作采茶戏，或“黄梅腔”。可见它们是同出一源的剧种。

景德镇采茶戏的传统剧目，原有“三十六大本，七十二小出”的说法，可惜有些剧目没有传下来，现在演出的剧目并不很多。如大戏有《天仙配》、《乌金记》、《血掌印》、《罗帕记》、《鱼网会母》、《荞麦记》、《方卿戏姑》、《山伯访友》、《三姐下凡》、《毛洪记》、《清官册》和《白布楼》等十二种。小戏有《冒雪回窑》、《小辞店》、《夫妇观灯》、《姑嫂望郎》、《蓝桥汲水》、《过界岭》等二十一种。这些剧目都和黄梅采茶戏的演出相同。景德镇采茶戏的音乐唱腔，可分为正调和杂调两个部分。正调是演唱大本戏的板腔音乐，有一整套的板式，它由三种腔调组成，即词调、金鸡调、还魂调。以词调为主要唱腔，根据剧情需要，穿插使用金鸡调和还魂调。至于杂调，名目繁多，除花鼓调外，多是某个戏的专用调，如《卖棉纱》、《卖杂货》、《补背褡》、《秧麦》等等。过去只用打击乐器，不以丝弦为伴奏，因此，定调高低全凭演员的嗓音

条件，比较自由。为了加强演唱效果，每唱到甩腔处，就由大家来帮腔，这种唱法叫作“锣鼓腔”，又叫“小高腔”。景德镇采茶戏多演出三小戏或对子戏。演大本戏时，除小生、小旦外，其他演员都要兼演几角。化妆简单，只要有锅底灰和红纸就行。所有戏班几乎没有专用的服装道具，演出前就地向群众借些蓝竹布长衫、士林布褂、布裙和礼帽、草帽、瓜皮帽等。演出时，旦脚不离手帕，生脚不离折扇，丑脚则可拿扇，也可拿竹烟管。表演朴实自然，多为模拟生活动作，加以适当夸张。到了后期，为适应袍带戏的演出，才从赣剧饶河班中吸收某些程式化的表演动作，如上、下楼，上、下轿，上、下马等。

景德镇采茶戏的传统剧目和音乐曲调，并非全是来自湖北的黄梅采茶戏。其中有些剧目，就和江西本地的采茶戏有关，如《姑嫂摘茶》、《卖杂货》、《三矮子攀笋》和《补碗》等，其唱腔和黄梅采茶戏并不一样。另外，还有〔马灯调〕和〔三脚调〕等，又和赣南采茶戏的曲调基本相同。黄梅采茶戏传入江西后，与江西本地采茶戏相互交流，才形成景德镇采茶戏。二十世纪五十年代，都昌县的文词戏艺人徐银根等加入景德镇采茶戏班演出，带来了一批文词戏剧目，如《安安送米》、《坐楼杀惜》、《活捉三郎》、《陈姑赶船》、《苏秦借衣》、《貂蝉拜月》、《尼姑思凡》等。为景德镇采茶戏的演出，增添了新的色彩性。

景德镇采茶戏的演员，过去大都是瓷业工人，如刘兆生、刘尧生等，既是瓷业生产能手，又是采茶戏的行家。民国二十一年(1932)，刘尧生就组织了一个专业戏班，在都昌、湖口、波阳和景德镇等地流动演出，历时十八年之久，受到广大观众的欢迎。1952 年春，刘兆生等人邀集原三脚班艺人和少数文词戏及说唱艺人，在景德镇大众曲艺场演出，1954 年，正式成立景德镇市采茶剧团，并培养了一批新生力量。除整理上演传统剧目外，还创作和移植了大量新剧目，如《窑前战歌》、《腾房间》等等，使景德镇采茶戏得到了很大的发展。

赣西采茶戏　民间小戏剧种。旧称三脚班，采茶(读作“踩彩”)。主要流行地区为永新、莲花、宁冈、安福等县，这一带地处江西的西部。中华人民共和国成立后，定名为赣西采茶戏。

永新等县在明清时代属于吉安府。其西部的罗霄山脉，绵亘于赣、湘边界。据调查了解，清代初叶，有一支赣南采茶戏，沿着罗霄山脉由南向北发展，并且在这里扎下根来。由于赣西是属于山区，经济文化比较落后，使这种来自赣南的民间歌舞小戏，长期停滞在民间灯彩的阶段，变化不大。至今仍在莲花县保留的《茶灯闹春》，就是和早期传入的赣南采茶有关。每逢春节、元宵，男女青年便手持花纸灯，伴着唢呐锣鼓，到处演唱，人们又称它为“耍茶灯”。这个节目是由《茶花娘子来得及》、《十个月逢春》、《十个月花》、《双采茶》和《答谢歌》等五段表演而组成的。清光绪间《莲花厅志》说“元宵张灯，间于初八、初十、十五日为花灯、龙灯、马灯戏”。《莲花厅志》中提到的“花灯”，就是这种“耍茶灯”，并由茶花纸灯而得名。在宁冈县，采茶戏还和狮子灯结合起来，如民国二十六年(1937)《宁冈县志》说：“狮灯，旧历正月贯闹元宵……有好事子弟，先练习拳棍杂技，联队以出，逐村而罢。又随带淫声淫

曲，戏演曰采茶”。另外作为三脚班演出的赣西采茶戏，在清同治间还遭到了吉安知府的禁演（见《安福县志》）。于此同时，流传在湖南茶陵、攸县的衡山花鼓戏，越过罗霄山脉而流入江西地界，使赣西采茶戏受到很大的影响，从中吸收不少的剧目和曲调，用本地乡音演唱。据湖南老艺人雷子来、谭迪保等人所说，湖南茶陵等地最早唱的“踩彩”（三脚班），是从江西永新传去的。后来变成衡山花鼓戏，再从湖南传入江西永新一带。从此，湘赣两地的艺人交往甚密，互相往来传艺、教徒和演出。如莲花艺人贺花苟曾去湖南茶陵教戏，湖南攸县艺人唐妹子，招郎至莲花授艺。因而，赣西采茶与湖南衡山花鼓戏的关系，也最为密切。到了民国期间，在《宁冈县志》中出现了禁演“花鼓”的记载。

赣西采茶戏的剧目可分为两类：一是民间小戏，其中属于两旦一丑演出的有《五更劝夫》、《良种卖茶》、《双偷杂货》、《等姐姐》、《南山扫坟》等。这些剧目在演出上，仍旧保持赣南采茶戏的原来面貌。另外，还有一旦一丑和二旦二丑的小戏。在大戏方面，有《云南寻夫》、《孟姜女哭长城》、《山伯访友》、《崔氏逼嫁》、《张四姐下凡》、《傅公子嫖妹》、《落马桥收租》、《刘海砍樵》等等。赣西采茶戏的唱腔多为上下两句组成，板式变化较少，没有明显的脚色行当之分，基本是同腔同调。由于曲调旋律朴实、明朗 、简练易学，加上唢呐、二胡伴奏很有特色，地方风格浓郁，深受当地观众的喜爱。其主要曲调有三：（一）正调，包括川调、神调、哭调、骂调、四板腔、倒板腔、三阴三阳、妹子调、思贤调、高低凡字、一字调和上、下苦调等，这些曲调大多数由湖南传来。因为溶化于赣西采茶戏之中，富有江西的地方特色。（二）耍调，又称杂调，多以戏名为曲名，如〔卖杂货〕、〔七块柴〕、〔怀胎调〕、〔卖茶调〕、〔算账调〕、〔送郎调〕、〔等姐姐调〕、〔劝夫调〕、〔思郎调〕等。（三）小调，为当地或外来的民歌小调，有〔十打〕、〔五更鼓〕、〔下象棋〕、〔摘茶子〕、〔双采莲〕等。其中〔十打〕和〔五更鼓〕，就和赣南采茶的曲调完全相同。赣西采茶戏的行当，原先只有小丑和小旦，由于受了衡山花鼓戏的影响，上演整本大戏，这才增加了小生、老生、老旦、彩旦。由于都是男扮女妆，花旦、正旦的念都采用真假声结合，小生在念白时也是如此，唱腔最后一字尾音多用高腔仄韵（即用假声），形成一定的演唱风格。

赣西采茶戏，在后期还受了湘剧的影响。民国期间，湖南湘剧的春庆、严华等班，常来赣西永新一带演出，带来了一些南北路和高腔曲调及剧目。这时的赣西采茶戏又能唱一些湘剧的剧目，从而，组成一种兼唱两个剧种的戏班，被人称作“半班”。民国十六年（1927）以后，永新、宁冈和莲花等县，建立了湘赣革命根据地，进行土地革命战争。而赣西采茶戏的艺人，受了革命思想的影响，编演了一些反映当时革命斗争的剧目，起了一定的宣传作用。中华人民共和国成立后，在各级党委和政府的重视下，相继成立了永新、莲花、宁冈县采茶剧团。同时，在赣西广大的农村中，也有不少业余剧团，使赣西采茶戏得以不断地发展和提高。

萍乡采茶戏　民间小戏剧种。旧名采茶戏、三脚班。清道光十九年（1839）萍乡人黄

启衔的《近事录真·假装男女》条，即载有“采茶戏一名三脚班”。萍乡采茶戏的流行地区为萍乡市及万载、宜春、铜鼓、宁冈等县市。在萍乡市及所属城关、湘东、芦溪、上栗四区，业余演唱采茶戏的剧团甚多。中华人民共和国成立后，最初名为萍乡地方戏，后来改称萍乡采茶戏。

萍乡采茶戏的形成，约始于清代乾隆间。最早演出的形式是一种“采茶灯”，每逢新春佳节，萍乡的民间灯彩尤为盛行。这种灯彩中的采茶灯，由两个旦脚扮演茶花娘子，手持茶花灯，边歌边舞，一个小丑手持纸折扇，在两个茶花娘子中间，插科打诨，谈笑逗趣。春节期间，可在街头广场作为贺新年的演出，平时也可作为贺新婚、新屋的娱乐活动。后经民间艺人的大胆创造，有一种独特的灯彩——“牛带茶”在萍乡出现了。这是一种载歌载舞的形式，唱时胡琴与笛相和，有锣鼓与唢呐伴奏，还有数人帮腔。除了姐妹采茶外，丑脚扮成耕田的人，配合纸扎的耕牛，合在一起表演，故称“牛带茶灯”。这种表演规模较大，组织较严，并且有了简单的故事情节和人物的化妆，这就是萍乡采茶戏的雏型。

明末清初以后，萍乡连年水灾兵乱，“数百里人烟寥寂，田园鞠为茂草”。那时，闽粤赣交界地带，因为人多田少，生计维艰，加之明末的抗清战争的影响，大批难民（史称“棚民”）相率从赣南来到萍乡垦荒，他们带来了赣南采茶戏的剧目和曲调，这样使萍乡采茶戏得到了迅速的发展。如道光间的《近事录真》说的采茶戏，“所唱皆俚语淫词，近日吾袁州及长沙各处，此风尤炽，乡村昼夜搬演”。当时如此盛行的采茶戏，即与赣南采茶戏正同属一系统。现在保留下来的剧目有《卖杂货》、《睄笋》、《送表妹》、《打豆腐》、《张三卖肉》、《卖花线》等。其曲调名为茶灯调，如〔扯笋调〕、〔反情调〕、〔张三调〕、〔卖杂货调〕、〔卖花线调〕，多数是属于某一剧目的特定曲调，这些曲调却能够充分体现萍乡采茶戏的地方特色。

萍乡地处湘赣边界，清代咸丰间，太平天国的军队占领了江西大部分地区。这时曾国藩率湘军入赣围剿，随之，湘剧流入萍乡等地，而湖南花鼓戏艺人也开始在湘赣边界与采茶戏相汇合。光绪二十一年(1895)安源煤矿开发及其后株萍铁路通车，大批湘鄂农民涌入萍乡做矿工，醴陵一带手工业织布工人也来到萍乡，于是湖南花鼓戏开始在萍乡流行。

萍乡采茶戏来自湖南花鼓的剧目，以生活小戏和折子戏为主，没有故事完备的整本大戏。其中，属于地方小戏的，生活气息浓郁，俗称“杂戏”。有部分剧目是生活小喜剧，如《剿龙庄》(写清末哥老会起义事)、《张三打鸟》、《蔡大过门》、《幼姑养崽》、《打花鼓》、《孔子问卜》等。属于民间传说、神话为题材的折子戏，有《蓝桥会》、《山伯访友》、《四姐下凡》、《李三娘过江》，《磨房产子》《刘海钓蟾》等，大都是歌颂男女爱情。这类剧目多数来自外来剧种，如《刘海钓蟾》是由湖南花鼓戏传入的，只是在剧目中融汇了地方特色。再如《李三娘过江》？还有新的创造，并不拘泥于《白兔记》中的故事情节。而萍乡采茶戏的《小姑贤》、《落马桥》、《顾公子嫖院》等，因其向故事的完整性方向发展，也被艺人称为“正戏”。这种花鼓戏的基本曲调名为“神川调”，叙事抒情均可，可分为神调(多用于鬼神唱)、川调、一字调

(用于叙事和行路)。神调又分为老神调、新神调和反神调三种。另外还有骂调、哭调、哀调等,也属于神川类的系统。在花鼓调之外,还吸收了"词调"及"歌腔"。词调,种类很多、有〔西宫调〕、〔四季相思〕、〔闹才郎〕、〔下棋盘〕、〔洗菜心〕、〔摘葡萄〕、〔放风筝〕等,委婉哀怨,能表达较为复杂细腻的心情。歌腔,末尾落韵多有甩腔,旋律优美,常用的有宫调式的道情歌腔,商调式的花旦歌腔和徵调式的小生歌腔等。在音乐伴奏上,锣鼓没有作为主要乐器使用,而是以管弦乐器为主。主要乐器有唢呐、二胡、板胡等。这些丰富多彩的唱腔,乡土味浓,宜于表现不同感情。其唱腔句式也多变化,有五字句、七字句、十字句,也有五、五、七和三、三、十等基本句式,并以此为基础,根据剧情需要,还发展了一些板式唱腔,以利于表现人物的多种感情。

萍乡采茶戏吸收花鼓戏以后,在表演上也有很大的发展,过去的女角都由男角扮演,旦脚用假嗓,二十世纪三十年代至四十年代,开始男女同台演出,拘于演员条件,偏重于唱工的文戏较多,武打戏只有《睄笋》一出,故有"做死个蓝桥,唱死个反情"之说。萍乡采茶戏在演技上唱做并重,如丑脚的扇子功和矮子步法,旦脚的手巾功和梳妆、挑水、刺绣,都源于生活,加以夸张,有利于刻画人物性格。《放风筝》的表演,充分利用手法、眼神、舌花,表现了风筝放入空中以及断线后的动作,富有特色。过去演出的服装道具,除旦脚穿的褶裙,头上带的珠子、皱纱、满额,小生的衣帽,员外帽等简单服装外,一般多是借用、代用,如用铜锣代脸盆等。脸谱除小丑鼻子上抹白粉外,其它行当只略施油彩,无特殊面妆。萍乡采茶戏的舞台语言,以萍乡市区及北路语言为基础,糅合传统戏曲"中原音韵"的音调,剔除一些过于难懂的乡音俚语,创造了一种保持泥土味的地方语言。在唱词上,通俗易懂,强调文彩,可以做到雅俗共赏。

萍乡采茶戏与湖南花鼓戏的汇合,再经过发展,使它分出了两个不同流派。流行于渌水流域的一支,吸收了湖南花鼓的特色,唱腔、道白用带萍乡音的湖南话;袁水流域的一支,仍用当地方言演唱。两派均无专业班社,只于春节或庙会期间在乡村辗转演出。民国十四年(1925),汤钟瑶在《语丝》上发表的《忆花鼓戏》说:"我的故乡——萍乡,有一种流传的民族戏剧曰花鼓戏者,也叫采茶戏。"同年,萍乡人李有鉴还写过一首诗:"剧演文明看却无,霓裳队里杂侏儒。采茶歌罢春光老,换用新翻必戏图。"可见当时的萍乡采茶戏,已经引起文人学士的注意。可是,由于战乱连年不断,和地方当局视这种民间戏曲为"伤风败俗"、"诲淫诲盗"的"邪戏",一再禁演,肆意摧残。在它们汇合初期几年里,有过短暂的活跃时期,很快便走上了下坡路,甚至萍乡采茶戏几乎到了衰亡的边缘。中华人民共和国成立后,为了抢救萍乡采茶戏,1952 年成立了萍乡县文联戏曲改革工作队,由艺人邓小岩、汤明英、段先明、文国明、邹修梅及新文艺工作者萧松、旅旋、邓光西、易均略等,收集整理了散在民间的采茶调、花鼓调、山歌小调、灯彩词调四百余首。从中挑选了一些与萍乡话音结合得最紧的曲调,作为萍乡采茶戏的常用曲调。创造了现代喜剧《红花桥》等一批反映现实生

活的剧目，整理演出了传统小戏《卖杂货》、《睄笋》等。1952年，戏改工作队改为萍乡地方戏剧团（后来改采茶戏剧团），先后创作和演出了《吴燕花》、《安源大罢工》、《武功山英雄传》、《疯审》、《老将新兵》、《寨上红》、《今日盘点》、《芦花湾》等大批反映历史和现代生活的剧目，使萍乡采茶戏形成了独具风格的剧种，更加受到广大观众的欢迎。

赣中花鼓　民间小戏剧种。初名花鼓灯，后叫花鼓戏或花鼓班。主要流行于新余、清江、丰城、新干、峡江、吉水、吉安、永丰和乐安等江西中部地区，它是采茶戏的别派。中华人民共和国成立后，曾定名为赣中采茶戏，为了保持花鼓戏的特色，仍名"花鼓"。

赣中花鼓形成于清乾隆时代，盛行在清末民初。它经过民间"灯彩"的阶段，再与其他民间艺术相结合，逐渐变成由单台戏（一个演员独唱）、对子戏到三小戏的演出。距今已有两百多年的历史。而花鼓戏的发源地则是在吉安、吉水一带。根据实地调查，吉安县万福乡麻塘村是最早演唱花鼓戏的地方。该村自明代以来就是老正福乡的一个大村盘，他们的祖先每逢新春佳节，都要大闹花灯，或是到本姓家门拜年，或是到邻村贺春。游行花灯有龙灯、狮灯、鱼灯、彩莲船、螃壳精和马仔灯等。前面一对灯笼上面一边写"麻塘郭"，一边写"花灯班"。每到一处，圈地为台，依次演唱。而花灯班表演的节目中，有一个《扇子花鼓》（又名《七块柴》）很突出，加上其他一些节目，大多出于赣南采茶戏，只是在伴奏上用两把胡琴而不用锣鼓。到了清代中叶，随着各种地方戏曲的蓬勃发展，这种从灯彩中分离出来的民间小戏，便在江西腹地普遍兴起，日趋活跃。由于它和采茶戏具有一些不同特点，就被称作"花鼓戏"。当时，在乐安的金竹茅草山，有人将宜黄三脚班与花鼓灯合二为一，并且组班演出，这就留下乐安的花鼓班。据说从第一代师傅廖启福开始，传至民国初年的廖治国已是他的第六代弟子。及至清末民初，赣中花鼓传入袁河流域，盛行于新余、清江和丰城等地。当时新余有很多农民和小手工业者，亦农亦艺或亦工亦艺，有的干脆弃工从艺，使花鼓戏演出队伍不断壮大。加之每逢年节和庙会，又有演年戏、庙戏、墟戏以及赌戏之盛行，花鼓戏便借这些活动而风靡渝州。尤其是新余罗坊之所以成为班社云集，艺人辈出的花鼓戏之乡，其原因与罗坊是当时赣中最大的赌场不无关系。

赣中花鼓班从民间灯彩向地方剧种的发展，主要是受宜黄三脚班（采茶戏）的影响，不仅使花鼓班丰富了演出内容，而且在演员脚色的配置上，也与宜黄三脚班完全相同，有的花鼓班所敬的梨园祖师，正是宜黄大班的"西川灌口清源妙道真君"。由于这种新的变化，才使赣中花鼓最终变成了能演大型剧目的剧种。赣中花鼓戏最早的剧目，主要是旦、丑小戏。其剧本的唱词，念白，大量运用民间俗语和歇后语，既通俗易懂，又诙谐风趣。在赣中各地广为流传的花鼓戏，拥有演出剧目二百多出。清末新余罗坊花鼓班班主廖秀财的传人廖富川一人，就能口述一百多出。这种花鼓剧目包括单台戏：《十只砂罐》、《送秧公》、《打茶会》、《十个月长工》、《十个月孟姜女》、《四川调》等；对子戏：《瞎子算命》、《相别楼》、《卖樱桃》、《打懒婆》、《打骨牌》、《枝子打花》、《媳妇难改》、《十个铜钱》、《学生歌》、《双劝夫》、《张

三看妹》、《大放牛》、《交情》、《红绣鞋》、《摘白花》、《十景花鼓》、《调情》、《想郎》、《鲜花词》、《瓜子仁》、《男女采花》、《初开怀》、《喜报三元》、《十个月生意》、《洒金扇》、《探妹》、《下象棋》等；三小戏：《瞎子捉奸》、《卖布》、《采桑》、《烟花女告状》等；由三小戏向半班过渡的小戏：《顶烛怕妻》、《张三卖肉》、《王先裁衣》、《初相交》、《三部大审》等；半班戏有《安安送米》、《自选才郎》、《蔡鸣凤辞店》、《南山耕田》等；整本大戏有《乌金记》、《丝带记》、《卖花记》、《药茶记》、《破伞记》、《毛洪记》、《罗帕宝》、《逼子休妻》、《山伯访友》、《落马桥收租》、《王公子嫖院》、《邹皮匠打酒》、《黄金宝招亲》等。其中清江花鼓班的整本大戏曾有七十余种。由于赣中花鼓吸收了不少外来剧目，和发展了本剧种的独有剧目，才使得这种花鼓拥有单台戏、对子戏、三小戏、半班戏、整本大戏和连台本戏等形式多样，生、旦、丑行当俱全，有悲、有喜、悲喜结合等内容丰富、自成体系的演出剧目。

赣中花鼓的初期多为一戏一曲，音乐、唱腔大多来自民间小调，主要有宫调式和徵调式两种。一般分上下两韵，过门短，上口快，旋律简朴，轻松活泼，抒情逗趣。这种花鼓戏的曲调有二百余种，如〔十调扫坟〕、〔十杯酒〕、〔纱窗外〕、〔十打〕、〔十八变〕、〔交情〕、〔数麻雀〕、〔闹五更〕、〔红绣鞋〕、〔下象棋〕、〔瓜子仁〕、〔九连环〕、〔抽壮丁〕、〔打骨牌〕、〔补背褡〕、〔三清曲〕、〔想郎调〕、〔送郎调〕、〔吃斋调〕、〔戒烟调〕、〔谈梅调〕、〔算命调〕、〔大审调〕、〔补碗调〕、〔哀音调〕、〔秋江调〕、〔采桑调〕、〔陈姑赶潘调〕、〔喜报三元调〕、〔花姑过关调〕、〔花鼓闹庙调〕、〔桔子树上摘白花调〕、〔卖布调〕、〔卖杂货调〕、〔卖花线调〕、〔盘广货调〕等。由于花鼓戏源于民间，土生土长，其曲调广为流传，相互交叉，相互影响，在江西乃至江南形成一定的共性。不少曲调只是由于语言上的不同，旋律、节奏、唱法等方面大多一样，少数略有变化。

早期的赣中花鼓在演出时，伴以击鼓。其鼓为长条形，背在腰间。后嫌其单调累赘，便把腰鼓丢掉了，演出时只用一个梆子，两把二胡（一正一反），没有其他打击乐，人称老花鼓（亦称丝弦班）。后因受其他剧种的影响，乐队才有了较大的变化和发展。

赣中花鼓的行当体制，在半班时期只有二旦一丑一生，加两个琴师、司梆、打杂人等，一般有八九人就可组班演出。所谓"九人不多，八人不少"，"七死八活九翻身"等说法，正是反映了花鼓班的实际情况。后来，随着整本大戏和连台本戏的出现，人员增至十七八人，从此，行当建制就逐步趋向京剧大班。赣中花鼓和采茶戏一样，都以演出生活小戏为当行。表演上唱工做工并重，形象生动见长，如《浪子铲豆》本是丑行表演的独角戏，在表演中，演员既要扮"生"，又要装"旦"。在唱腔上，既要有生腔，又要唱旦调，可谓一人登台，男女并演，唱做念白，技巧多变。早期的花鼓，旦皆以帕，载歌载舞；生皆以扇，着长褂，戴礼帽，尤以丑的裙子矮桩戏多绝招。如《顶烛怕妻》一剧，要求演员头上顶着碗和点燃的蜡烛，跳台钻凳，翻滚自如。《蔡鸣凤》一剧，有一架楼梯悬空直竖，饰窃贼的演员上攀下落，脚不沿梯。《婊子算帐》一剧，演员则将气功运到头顶，任他人用鼓板击头，由慢及快，由轻到重，功夫

过人，令人叫绝。另外，还有不少融杂技、杂耍入戏的顶碗、玩伞、要扇、弄帕，以及“动五官”的独门绝活，充分显示出赣中花鼓的艺术特点。

清末民初以来，赣中花鼓虽然屡遭严禁，历经坎坷，但还是以其内容多样，形式活泼和队伍精练、行动方便等诸多优势而深入广大民间，经久不衰。仅新余境内就有廖秀财、傅桂全、三义堂等十多个花鼓班。他如乐安的邓明照、芳草班；清江的柯万芝；丰城的全福堂；吉安的同仁堂；吉水的黄土堂、同乐堂等花鼓班都曾兴盛一时，颇有名气。与此同时，各地还涌现出很多技艺高超的花鼓戏艺人，如新余的廖秀财（生、旦、丑）、廖富川（生）、简胜七（丑、老旦）、刘永辉（生）、曹柏仁（旦）；乐安的邓安庆（生）、吴湖南（旦）；峡江的陈教古（旦）、胡绍善（旦）；吉安的罗五俚（丑）、周金生（旦）等，无不身怀技艺，享誉民间。

中华人民共和国成立后，赣中花鼓获得了长足的进步和发展。二十世纪五十年代初，各地花鼓班的艺人自愿组织起来，建立了专业剧团。1951 年成立了新余县地方剧团，并于 1958 年改为地方国营新余采茶剧团。其时，清江、丰城、乐安等县也先后建立了专业团体。而赣中各地，尤其是广大农村更出现了不少唱花鼓戏的业余剧团。从此，老一辈花鼓戏艺人和新一代文艺工作者共同努力，在继承传统的基础上，大胆进行创新，陆续培养出许多文艺新秀，创作和演出了很多新戏，为赣中花鼓的发展作出了积极的贡献。

京　剧　外来大戏剧种。它在江西的活动，约有八十年的历史。主要流行地区是南昌、景德镇、萍乡及赣州、吉安、抚州、上饶、九江、宜春等地市，多为流动演出。中华人民共和国成立后，江西省内才有固定的京剧专业团体在各地建立。

京剧进入江西是在清光绪二十年(1894)左右，江西巡抚德晓峰(又名德馨)做寿，从上海请京剧演员王鸿寿(艺名老三麻子)来南昌唱堂会。之后，从上海来南昌的京剧团是先到九江，再由九江至南昌，再由南昌扩展到高安、抚州等地。光绪二十七年(1901)，在高安一带演出的京剧“九如班”，西去到了湖南的长沙，从此京剧便活跃在湘赣两省毗邻地区和省城地带。

京剧进入南昌后，原在江西极盛一时的徽剧，因受京剧的影响，大部分戏班改唱京剧。当时由上海陆续来南昌演出的京剧，也同时演出河北梆子戏。如民国元年(1912)在南昌城隍庙第一个戏院“开智舞台”(今象山宾馆处)，除有京剧演员马昆山、筱杨猴、马春樵、九月仙、谢福堂等演出外，还有河北梆子小生李志祥和小旦李吉才参加演出。

从辛亥革命到抗日战争胜利后，京剧在江西城乡异常活跃，特别是在二十世纪三十年代，还曾对京剧进行“改良”，使京剧开始反映现实生活。如民国二年，江西督军陈兴远大力提倡京剧，这时，南昌的“奉直会馆”改名“顺直会馆”，馆内建了剧院，督军府内也设有戏台，经常从“新舞台”和“赣舞台”轮流抽演员去演唱。民国七年，黄云峰从武汉来江西搭班演戏，先在九江“大东旅社”四楼上的戏院演出，七月到南昌加入“新舞台”。这一时期著名演员先后有金凤霞(坤旦)、金凤楼(坤旦、武生兼小生)、王玉昆(花脸)、孟洪元(武生)、谭

春童(谭鑫培之孙、二花)、韩春来(武生)、牛桂芬(坤角武生)等。不久,黄云峰转入"开智舞台"、"集仙台"、"小福兴"等徽班演出。同时,在新干、吉安、临江以及抚州、宜黄等地演出多年,再回到南昌"赣舞台"演出一个时期。他在徽班主要是演京剧的武戏。民国八年,安徽唐少云之父号称唐大老板率领"老见喜班"来南昌演出,继后,又由南昌演至抚州、建昌(今南城)、宜黄等地,一直到三十年代,该班还活动在省城、县城和乡村集镇。这时,全省各地京班多达十余个。同时,京剧科班也大量涌现,如南昌市彭春山和张家科班等,为京剧在江西的发展培养出一些人才。民国十二年,白玉昆在"新舞台"演出,其时"赣舞台",尚有赵小楼(赵燕侠之父,武生)、赵小山(赵燕侠之叔,开口跳)、杨金仙(花旦、武生)等。

民国十六年以后,豫章公园建成时,特聘请九江、武汉方面的演员串演京剧。尔后,有云南人某姓集资,在城隍庙主办"昌新大舞台",于是"昌新大舞台"与"大新舞台"唱对台,互相争聘名角以作号召,一时盛况空前。到了民国十九年夏天,"大新舞台"改名为"新兴大舞台",著名演员有葛少云(须生)、刘鸿云(武生)、筱张黑(开口跳)、品艳君(青衣)。"昌新大舞台"有金凤奎(净)。

民国二十三年,"省音教会"创办了改良平剧班(即京剧)及平剧研究社,裘德煌任班主任兼社长,满子善、朱月斋、陈涵舟、陆更生为艺术指导。平剧班创班以来,新编改良平剧《胡阿毛》(又名《平民抗日记》)、《辕门斩子》、《飞虎记》、《尚武村》,并演出了《西门豹》、《宫井埋香记》、《飞来的祸》、《苧萝二村女》、《一片真情》、《侠女姻缘》等剧。改良平剧班先后在南昌、吉安、万安、赣州等地巡回演出,在赣州还特聘著名演员童秋芳登台献艺。他们宣传抗日,唤起民众抗日,特别是在京剧改革,运用京剧反映现实生活等方面,作了可贵的探索,效果良好。

民国二十四年前后,厉家班曾来南昌演出,住在江西大旅社,演出在"新兴大舞台"。由于服装统一,进出剧院排队,颇引市人注目。厉家班著名演员有厉慧良(老生)、厉慧敏(花旦)、厉慧斌(花脸)等人。

民国三十三年,在桂林举办"西南剧展",江西代表团带了一个话剧队和一个平剧队参展,演出了改良平剧《精忠报国》(即《岳母刺字》)和《河伯娶妇》。在"剧展"期间,学了欧阳予倩新编古装戏《人面桃花》,并在泰和建艺剧场进行了公演。

抗日战争期间,日寇占领南昌,"新舞台"演员去了赣州,"江西大舞台"的京班去了吉安改为"复兴舞台"。直到解放前,他们还在赣州、吉安一带演出。"新世界"的京班在逃难途中遇日寇阻拦,留在"江西大舞台"改为"新亚",在王荆公庙继续演出。

抗战胜利后,南昌的京剧逐渐恢复到战前规模。这时除"江西大舞台"外,先后建起了"新中国剧院"、"泰新剧院"、"民乐剧院"。同时有"洪福堂"、"万春台"等四五个京班。京、徽、梆合演的戏班也陆续出现,如"小庆喜"、"小全喜"、"老见喜"、"新舞台"、"集仙台"、"开智舞台"等等。其中"小庆喜"是在南昌县板溪李家起班的。京剧在南昌如此迅速旺盛起来,

一方面由于南昌地处交通要道，京剧戏班南来北往，都要在南昌作短期演出；另一方面和徽班改唱京剧也有密切关系。

中华人民共和国成立以后，经过整顿充实，全省各地先后建立了许多京剧团。京剧演员由流动逐步走向固定，特别是在1956年社会主义建设高潮中，京剧团又由民间职业剧团改为地方国营。他们除上演优秀传统剧目外，还努力移植和创作新戏，把京剧推向一个新的发展阶段，如1954年，南昌市在"江西大舞台"、"泰新剧院"、"民乐剧院"基础上，成立了三个京剧团，1957年又合并为"南昌市京剧团"。1969年调省，改为"江西省京剧团"，同年南昌市又在原省评剧团基础上，重新组建了"南昌市京剧团"。1952年，赣州地区在1938年赣州"群乐剧院"班底基础上，组成赣州市京剧团。1946年流散在丰城的"合兴舞台"，在1950年改为"丰城京剧团"，1963年改为"萍乡市京剧团"。1949年，吉安将郑亦秋，筱花楼等人的"共和班"改建为"吉安市京剧团"。上饶地区在1950年"正风剧社"基础上改为"上饶市人民京剧团"。九江地区于1951年将上海支援江西的"上海市新中国京剧团"改为"庐山京剧团"。此外，还有黎川、南丰、武宁、永修等县成立了京剧团。其中，有的京剧团还曾到过北京、上海、天津及辽宁、河北、河南、山东、安徽、江苏、湖北、浙江和福建等省市演出。



京剧在江西的主要演员有李如春、郑冰如、王苓秋、李松年、何玉蓉、王丽君、王超群、王振元、王燕华、李今芳、雪湘蓉、黄麟鹏、赵玉华、陈啸兰、张铭声、董明艳、刘五立、宋遇春、刘效秋、邱慕兰、李匡云等等。

江西各京剧团除上演优秀传统剧目外，还创作演出了一批比较好的新戏，如《摔玉》、《王勃与滕王阁》、《强渡大渡河》、《风雷渡》、《五岔口》、《猎虎迎春》等等。

祁　剧　外来剧种。原名祁阳戏，从湖南传入江西后，改称楚南戏，民间称为湖南班。祁剧在江西的流行地区，主要是在赣南各县，有时还到吉安、宜春、抚州地区一些县演出。中华人民共和国成立后，随同湖南剧种的叫法，才将楚南戏改名祁剧。

湖南南部与江西赣南毗连为邻。清代以后，在湖南永州府祁阳县形成的祁剧，向东流传，前后有三次进入江西的赣南地区。据现今的调查材料，早在清代雍正末，湖南祁剧新喜堂班就曾来到赣南演出，乾隆元年(1736)转入福建宁化(见宁化坊田乡池氏祠堂的壁上题字)，这是祁剧第一次进入赣南。第二次是在光绪间，有张永发、邓如鹊应当时赣州总兵何明亮的邀请，组建仁和班来赣州，在赣州活动二十余年，张、邓二人返回湖南，仁和班仍留

赣南(另一说是仁和班由李玉亮带来的)。第三次是在光绪末,由胡洪贵组建的福兴班,朱仁山组建的老福兴来赣州。此后,新福兴、老兴瑞祥、大舞台等班社以及众多的流散艺人接踵而至,集聚于赣州老郎庙。民国初年,仁和、老福兴、福兴等班,都在赣州城内设有常年固定驻地,而专为接待祁剧艺人的客栈多达四家。这时,赣州城内的福建会馆、七省会馆、天后宫、镇南庙、曾家祠等地,经常有祁剧班社演出。其后,在赣州城内的民乐剧院、同心剧院,分别为祁剧老福兴、老舞台长期演出的剧场。

赣州是江西赣南的经济文化中心。当祁剧在赣州城内站稳脚跟之后,很快就向各县发展,如大余、南康、信丰、安远、寻乌、龙南、兴国、于都、瑞金、石城等县,经常都有祁剧戏班的演出。由于活动地区不断扩大,祁剧班社日渐增多,其中从湖南陆续来赣州的戏班共有二十二个,另有十七个是在赣南就地组班的。这些戏班的演员有很多是湖南的科班培养出来的,也有江西东河戏的演员改唱祁剧的。祁剧在赣南的最盛时期,除了专业戏班以外,各县乡镇的祁剧业余剧团和弹唱班,多达三十个。最大的六十人,小者二十多人。可知赣南地区的广大观众是喜爱祁剧的。祁剧在赣南先后上演的大小传统剧目近五百个。其中,大部分唱弹腔(即南北路),高腔和昆曲戏只有少数,如《疯僧扫秦》、《男辞庵》、《醉打山门》、《闹天宫》、《马刚打闸》、《士林祭塔》、《三气周瑜》、《黄忠带箭》、《闯端午门》、《血手印》等。在唱腔和表演上都有自己的不同特色,而《马刚打闸》的表演特技单转眼、双转眼、滚肚和打闸等尤为精彩。著名演员朱仁仙、周松荣、筱凤仙、黄秀芳、吕维钜、王智谦等等,都受到广大观众的欢迎。

祁剧传入赣南以后,对于江西本地剧种的发展,产生了一定的影响。当时,在赣州除东河班以外,还有一种西河班(流行于章水流域)。在祁剧仁和班来赣之前,由于西河班的演员去湖南作中介,才使祁剧仁和班进入赣州。西河班却因祁剧的影响而与其合流,当时西河班老玉园和联庆班,从此变作楚南戏的戏班。祁剧对于东河戏的影响,是祁剧的高腔戏被东河戏吸收不少,如《生祭彦贵》、《断机教子》、《世隆抢伞》、《百花赠剑》、《来迟赶潘》、《金精戏仪》、《东京水牢》、《贺府斩曹》等等。在南北路方面,东河戏有些北路戏(唱西皮),也是来自祁剧的。从民国六年到民国十五年(1917——1926)间,兴国儿戏园、于都娃娃班、信丰新民社、南康儿童通俗戏园等娃娃班,都有来自东河戏和祁剧的教师,他们培育出来的学生,不论到东河戏或祁剧的戏班,都能搭班演出。由于这种原因,使湘、赣的两个剧种逐渐趋于合流。此后,从吉安进入赣南的戏班也不例外,如民国二十二年的吉安戏临庆堂,来到赣南不久,就改演祁剧。同年,吉安乐中华班来赣州,也与祁剧合并,改名京楚乐中华班。另外,在宁都一带演出的祁剧,曾与当地的采茶戏合班演出,在剧目,音乐唱腔和表演形式方面,都使宁都采茶戏受到一些影响。

二十世纪五十年代,在赣南保留了南康、大余、安远、于都、兴国、瑞金等六个楚剧团(后来改名为祁剧团)。1960 年由大余、南康、于都、安远等四个剧团合并,组建为赣南行政

区祁剧团。赣南文艺学校开设了祁剧班，学员经过两年培训，组成赣南祁剧青少年演出队。这些剧团除了上演祁剧的传统剧目以外，还向赣剧、京剧、昆曲、采茶等剧种移植一批新剧目，以丰富祁剧的演出。在江西省、地的历届会演中，由祁剧演出的《双拜月》、《卢端阳》、《天门阵》、《女巡按》、《盗宝拿通》、《七郎杀庙》、《女盗洞房》、《赵氏孤儿》、《秦香莲》、《教枪马踏》、《铡包勉》和《鞋印》等，都受到好评。1965年5月，赣南祁剧团与赣州市赣剧团合并为赣祁剧团。"文化大革命"中，赣祁剧团解散后，专唱祁剧的专业剧团，从此就在赣南地区完全消失了。

湘　剧　外来剧种。二十世纪五十年代，在江西的流行地区为萍乡市，除民间清唱湘剧的"围鼓"普遍流行以外，萍乡市有一个专业的湘剧团，有时还到湖南长沙、湘潭、衡山、株州、醴陵等地演出。

传入江西的湖南湘剧，为长沙湘剧的路子。据萍乡市芦溪区源南村源陂福神祠的戏台题壁，清道光二十六年(1846)，就有湖南的湘剧戏班来此演出。直到咸丰年间，先后在此演出的湖南戏班有"高林"、"洪泰"、"仁和"二十余班，使湘剧在萍乡一带产生了深远的影响。湖南湘剧从赣西向赣江流域的发展，是在清咸丰间。这时，随湘军进入江西省会南昌的四个湘剧戏班，因为湘军被太平天国军队围困在南昌，曾国藩便命他们天天唱戏。到了光绪间，湘剧在江西的活动地区，除萍乡、永新、莲花等靠近湖南的地区以外，还有宜春、分宜、新余、临川、吉安、安福、泰和等地。其中，吉安、泰和等地戏班，都自称湖南湘剧为"汉调"，并与在赣的祁剧相对而言，又称"北路汉调"(祁剧为南路楚调)。现在，吉安地区泰和县尚存的业余汉剧班，称乱弹腔为"南北路"，就是来源于湖南的湘剧。民国间的《宜春县志》载："城乡民众，秋收报赛，多演戏剧。然所演者仅南腔，北簧则绝响也。南腔祗扮演湘剧。"可知这时在赣的湘剧，已经有了很大的影响。

湖南湘剧进入江西以后，由于受到广大观众的欢迎，开始是和江西本地剧种的戏班，平分秋色，各得其所，后来逐渐合流。这种情况在临川、吉安等地都出现过，甚至有的江西戏班，却以湖南湘剧的演员为骨干，如宜春一带流行的"袁河大班"，在民国期间就开始了向这方面的转变。当时在分宜县起班的荣华堂，就是来自湖南湘剧的荣、华两科演员组成的。稍后，湖南籍演员周政云、徐绍清、刘冬秀、廖运生等，均在此班做过演员。然而，在萍乡市这种湘剧戏班一直保持自己的独立性，未与其他剧种合班演出。清光绪末叶(1900年左右)，湖南浏阳艺人暨镇宝先后在萍乡上栗镇和凤凰池办起"清华"和"凤鸣"科班，所招学员有萍乡人，也有湖南人，这两个科班为湘剧在湘赣毗邻地带的发展，打下了一个良好的基础，其中凤鸣班出身的萍乡籍演员常凤玉、易凤章、王凤昌、邓凤礼、崔凤棠等，都成为湘剧的著名演员。在湖南长沙享有盛名的李凤池(湖南籍)，就是"凤鸣科班"首科学生。此后，在萍乡市创办的湘剧科班，还有新科班、凤仪班、春庆班、同庆班、同乐园班等。民国二十六年(1937)，常凤玉率领"同庆班"前往长沙西牌楼百合湘剧场，参加了湘剧大联演的活

动。这些科班的出现，使萍乡获得了“湘剧窝子”之称。

在萍乡市落户的湖南湘剧，所唱声腔为高腔、低牌子、昆腔和乱弹（亦称南北路）。主要代表剧目有《白兔记》、《拜月记》、《琵琶记》、《八义图》、《樊梨花》、《大破天门阵》和《白蛇传》等等。整个舞台的演出水平，并不亚于湖南省内的湘剧戏班。有影响的演员有龙凤艳、金易钦、蔡梦国、雍开全、丁培淑等。

1949年，随着萍乡的解放，原来剩下的“春庆班”改为人民湘剧团。1954年12月全省民间职业剧团登记时，正式定名为萍乡湘剧团。1958年招收一批学员随团学艺，为湘剧的发展培养了人才。1964年以后，萍乡湘剧团除上演传统剧目外，还移植了现代戏《江姐》、《黄公略》、《野火春风斗古城》、《节振国》、《智取威虎山》和自己创作的《武功山下的红旗》，都受到观众的好评。1965年9月，萍乡湘剧团被撤销。目前，业余清唱湘剧的活动，非常活跃，凡遇婚丧喜庆等事，一些湘剧爱好者自行组合，携带锣鼓弦乐前往当事者家中，围鼓清唱，深受欢迎。仅萍乡市的城乡已发展为六十余个湘剧业余围鼓清唱的组织。

越　剧　外来剧种。从浙江传入江西后，主要流行地区有南昌、九江、景德镇、萍乡、赣州以及上饶地区各县。

越剧是浙江新兴的地方剧种，发源于旧绍兴府的嵊县（今属绍兴市），最初名为“小歌班”（俗名“的笃班”）。民国五年（1916），这种小歌班闯进上海后，吸收绍剧的唱腔和京剧的舞蹈以丰富其表演艺术，时称“绍兴文戏”。开始时全部由男演员演出，之后全部由女演员组成“文武女班”。抗日战争时期，“绍兴文戏”之名，在上海逐渐由“越剧”取而代之了。从此，这种越剧由浙江向江苏、安徽、江西和福建等地发展，其影响不断扩大。而江西与浙江毗连为界，越剧第一次进入江西约在民国十六年（1927）前后，当时从浙江入境的越剧戏班“东安舞台”，在玉山县的福建会馆里演出，主要演员有徐玉兰、汪小珍、杨柳青和钱笑笑等。之后，以筱牡丹为首的“鸿声舞台”到了江西上饶、铅山（河口镇）和广丰一带。民国三十年，绍兴班（即越剧）“天然舞台”在景德镇老明星剧院的演出，“连日爆满，盛况空前”（见景德镇《赣北民国日报》）。在抗日战争期间，浙赣铁路从南昌至邓家埠一段中断，这时流动于赣东地区的越剧团，还没有来到南昌。1949年南昌解放前夕，在九江演出的“华兴舞台”被迫解散后，一部分人由长江乘船去了上海，另一部分来南昌演出，不久又离开江西。中华人民共和国成立后，越剧在江西的活动由上饶、乐平一带伸展到南昌，并由此向九江、赣州和萍乡等地发展。1950年3月间，南昌市就有三家剧院同时在唱越剧。不久，由筱牡丹率领的牡丹剧团与孔家班合并，在南昌成立了南昌联合越剧团，1956年改为南昌市越剧团。在九江方面，由陈鸿声率领的劳工越剧团，由于金星剧团金翠艳等人参加，改为九江市艺峰越剧团，后为九江市越剧团。景德镇市越剧团是由金香红、丰艳香率领“华胜舞台”与“新民剧院”合并而组成的。他如上饶市和赣州市越剧团，都是由浙江传来的越剧戏班，经过改组后就在当地落户了。除了上述一些剧团外，萍乡、波阳、贵溪、鹰潭、横峰、广丰、玉山、德

兴、南城、资溪、彭泽等地，也曾有过专业的越剧团体，在当地建立了固定的演出场所。这些越剧团的观众基础，主要是城镇居民中的中老年妇女，也有青年女学生，她们都非常喜爱缠绵抒情的越剧腔，有的主要演员，甚至成为观众艺术偶象的崇拜者，如筱牡丹、蔡玉莲、周莉、筱瑞林、陈素英、沈月芳、陈鸿声、金翠艳、邢瑞月、王世玉、王桂英、叶筱英、赵慧芳等等。她们在各自剧团所在地都有戏迷崇拜者，凡她们主演的剧目，戏迷们每场必看，而且还要带着亲友们一同前去观赏，演出结束后，相互拥到前、后台等待这些著名演员卸妆后，再和她们携手攀谈而归。

浙江的越剧是由民间曲艺“落地文书”发展起来的。主要曲调有“弦下调”和“四工调”等，大都细腻柔婉，长于抒情。经常演出的传统剧目有《梁山伯与祝英台》、《西厢记》、《碧玉簪》、《血手印》、《盘夫索夫》、《玉蜻蜓》、《王老虎抢亲》、《泪洒相思树》等等。1954 年 10 月，江西省第一届戏曲观摩会演时，南昌联合越剧团《春香传》(反映中朝人民友谊故事)和九江艺峰越剧团《屈原》的演出，获得很大的成功。通过这些剧目，使江西的越剧大大突破了女子越剧，只能上演一般才子佳人的旧规，声腔和舞台美术方面都有很大的发展。在现代戏的演出上，江西本省创作的剧目《昆仑山下》、《两户人家》、《旅社一夜》、《铜钹风云》和向其他剧种移植的《红霞》、《向秀丽》、《刘胡兰》、《党的女儿》、《朝阳沟》、《焦裕禄》、《井冈山人》等等，都受到了广大观众的欢迎。越剧在江西的发展，还涌现出一批青年演员。进入二十世纪七十年代以后，江西各地越剧团的演出，都以青年演员为骨干，一代新秀正在茁壮成长。这批青年演员，一方面是来自越剧发源地——浙江嵊县戏曲学校的毕业学员，一方面是剧团自己招收的越剧爱好者培养起来的。为了发展越剧事业，在地方政府的大力支持下，经过越剧界自己的艰苦努力，先后在南昌、景德镇、赣州等地新建一些剧场，如胜利剧场、竟成剧院和章贡剧场等，从而改善了越剧的演出条件。江西省内的越剧团还曾到过上海、湖北、湖南、福建、广东等省市演出。

1982 年底，江西全省尚存八个越剧团，分别属于南昌、九江、赣州、鹰潭、上饶、玉山、广丰和横峰等市县领导。

黄梅戏　外来剧种。从安徽传入江西后，主要流行地区是在赣北的九江、湖口、彭泽、星子和都昌等地。

黄梅戏属于安徽的地方剧种，清代末期形成于安徽的安庆地区。而江西赣北的湖口、彭泽等县，与黄梅戏发祥地宿松、望江等地只有一江之隔，两岸人民的交往非常密切。当黄梅戏向安庆市进军之时，就有一些专业戏班常到江西湖口、彭泽、波阳、浮梁和景德镇演出，这些地方早就流行湖北的黄梅采茶戏。因而，这种与黄梅采茶具有血缘关系的黄梅戏，在赣北一些地方就受到观众的欢迎。据黄梅戏现存的史料得知，民国九年(1920)左右，安徽望江和怀宁县的黄梅戏艺人杨润保、胡光新、王海和、常金荣等人组成一个黄梅戏班，从东至县的茶山上一直唱到江西的湖口、波阳和浮梁等县，当地的观众很欢迎他们。此外，黄

梅戏艺人龙甲炳、孙满枝(黄梅戏第一代女花旦),都曾在江西演出过。当年进入江西的黄梅戏班,有时还邀请江西采茶戏的演员参加演出。通过两个剧种的艺术交流,使江西赣东北一带的采茶戏(三脚班),在剧目上得到了新的补充,这是民国期间黄梅戏入赣的情况。

中华人民共和国成立后,安徽的黄梅戏在剧目、音乐唱腔和表演艺术方面,都有很大的发展和提高。《天仙配》一剧的演出和搬上银幕,使整个黄梅戏的影响不断扩大。这时,原来就有鄂皖两省的黄梅戏演出的赣北一带,很快变成了安徽黄梅戏的重要流行地区,从1955年起至1969年,在九江地区先后成立了都昌、湖口、彭泽、星子和九江等县的五个黄梅剧团。大批的安徽黄梅戏演员和乐师,来到江西落户,为支持这些黄梅戏剧团的建立,作出了自己的贡献。其中如胡少焜、杨友林、李辅堂、琚光华、程申明、刘圣材、陈菊香、王翠芳、汪玉莲、江山等等,在艺术上各有千秋,受到当地观众的欢迎。二十世纪七十年代以后,江西本省培养了一批黄梅戏的青年演员,在演出上已经成为剧团的艺术骨干。江西黄梅戏剧团的演出剧目,主要有《天仙配》、《女驸马》、《罗帕宝》、《宝莲灯》、《窦娥冤》、《小刀会》、《梅香》、《王熙凤与尤二姐》等。在认真继承黄梅戏的传统艺术的同时,还努力创作一些新的剧目,如古装戏《楚三怪娶亲》、《鞋山神女》和现代戏《爱粮嫂》等等。同时江西的黄梅戏剧团,还曾到湖北、湖南、安徽、江苏等地的大中城市演出。

黄梅戏在江西的发展,不仅有专业剧团坚持经常性的演出,黄梅戏业余剧团的兴起,也是一个重要方面。1958年,九江县江洲黄梅戏剧团的成立,为黄梅戏的发展,增添了一支新的力量。随着黄梅戏专业和业余剧团的出现,这个来自安徽的地方剧种,在江西的赣北大地上,便深深地扎下了根。

剧　目

江西戏曲传统剧目，以其演唱声腔而言，可分为高腔、弹腔、昆腔和采茶花鼓腔四种。高腔剧目包括赣剧弋阳腔、九江青阳腔、盱河戏高腔、东河戏高腔、瑞河戏高腔和吉安戏高腔，这是江西戏曲剧目最精彩的部分，它们既保存了宋元南戏遗篇，又改编丰富了明清传奇剧本，同时还创造了一条以历史故事和神话传说为内容的连台大戏的剧目路子。大约在明代中叶，随着民间通俗文学的兴起，弋阳腔艺人仿照"目连戏"七夜演出的结构形式，把当时流行的长篇小说，如《三国》、《水浒》、《西游》等分为若干段落搬上舞台，每段一本，每本演一天，全剧七本，连续演七天，篇幅恢宏，规模庞大，自明至清，一直能完整地演出的连台大戏约有十二种。后来各地高腔摘其精华，陆续改为单本演唱，如《三国传》中的《青梅会》、《古城记》；《岳飞传》中的《夺秋魁》、《风波亭》；《封神传》中的《龙凤剑》、《枯木岭》等。清乾隆年间，弋阳腔班社积累了一批可观的演出剧目，至今保留在赣剧饶河班中的十八本高腔戏即是如此，史称"江湖十八本"。它们有的是来自连台大戏，如《金貂记》、《定天山》；有的是搬演宋元南戏的古本，如《珍珠记》、《卖水记》；还有的是弋阳腔艺人自己改编创作的新戏，如《洛阳桥》、《摇钱树》等。九江青阳腔剧目继承了弋阳腔连台大戏的传统，但又大量移植改编明代传奇作品，并且长期以来都以正本的形式演出于舞台之上，如《禄袍记》，《三桂记》，《唾绒记》、《香球记》、《双杯记》、《投唐记》等，许多已是罕见的珍本。弹腔剧目形成于清初，以宜黄腔老戏为主体，吸收徽、汉、秦、婺、京等兄弟剧种的优秀剧目，汇集成一部卷帙浩繁，绚丽多彩的花部剧目大观。这些剧目分为"老路戏"和"水路戏"两类。"老路戏"多演历史故事，其本事大都源于元杂剧，如《四国齐》、《老君堂》、《双鞭会》、《飞龙带》、《凤凰山》等。1952 年在宜黄县神冈乡发现的清光绪七年(1881)宜黄戏戏折一个，计有正本七十五种，单折一百八十二出，其中三十五种全唱二凡曲调，十一种唱西皮，余皆为皮凡合腔。"水路戏"一般是敷衍社会道德，家庭纠纷和男女婚姻等情节，唱秦腔、吹腔、乱弹诸腔，在全省地方大戏剧种中约有千余种，为近代观众所喜闻乐见。昆腔剧目于明、清之际演出很盛，后来因班社的衰微而散佚，唯赣州东河戏中存目较多，据 1951 年调查，农村坐堂班尚能演唱《金雀记》、《琵琶记》、《长生殿》等正本五种和单折八十余出，因久在民间流行，曲调渐趋俗化；而其它剧种常演的仅是一些武打杂出和神戏中的片断散唱。采茶花鼓戏剧目，最有特色的是"三脚班小戏"，一剧一脚，一剧两脚，或一剧三脚两行，短小精悍，俚语质

文，历为场上之曲，素无准词定本，到二十世纪五十年代才有文字记录。另外还有一种采茶“本戏”，于清道光时已经形成，有的是从黄梅戏传来，有的则移植于地方大戏或改编于当地乡间书坊刻本和新闻时事，赣中、赣北和赣东采茶班搬演最多。

在江西戏曲剧目中，最有历史意义的是产生于中央苏区的红色戏曲。自 1928 年创建井冈山革命根据地开始，苏区的戏曲创作和演出大致经历了三个发展阶段：起初在红军部队的祝捷晚会上，战士们自娱自乐，即兴表演，有的唱花鼓小调，有的唱山歌民谣。继而随着革命战争的宣传和发动群众的需要，遂出现了苏区戏曲的剧本创作，借用“旧瓶装新酒”的方法，以传统戏曲的形式填写新词，如《毛泽东空山计》、《前途指示》等一批清唱节目脍炙人口，广泛流传。到 1931 年中央苏区成立了八一剧团，地方和部队也相继建立了蓝衫团、俱乐部和战士剧社，至此，一个有组织、有领导、有明确目标的红色戏剧运动蓬勃地开展起来了，尤其是在宁都全苏剧社座谈会上关于“改良楚剧”倡议的提出，顿时，各种戏曲形式的“革命现代戏”风涌而出，有京剧、汉剧、花灯戏、采茶戏、宁河戏、活报剧、街头剧、快板剧、歌舞剧、谐趣剧等，名目繁多，盛况空前。七场东河戏《活捉张辉瓒》第一次塑造了无产阶级革命领袖的舞台形象，为中国戏曲史谱写了光辉的一页。

抗日战争时期，由新四军、八路军办事处派遣的抗日救亡演出队先后汇集于江西抗战腹地吉安、泰和和赣州。为了全面揭露日本帝国主义侵华的各种罪行和揭露国民党破坏抗日的反动本质，以激发民族仇恨和阶级觉悟，一方面选择具有民族自豪、民主爱国和反抗强暴的传统剧目，改头换面，老戏新演；另一方面迅速反映江西军民抗战的真实战例，如《南浔月》、《孔家山》便是以南昌、九江等地英雄将士拼死杀敌的故事编写而成，深入前线演出，直接为战地服务。

中华人民共和国成立以后，遵照党的文艺方向和“百花齐放、推陈出新”的文艺方针，积极投入“改戏改人改制”的戏曲改革运动，于五十年代，即组织了新老文艺工作者全面抢救、挖掘各剧种的传统剧目。至 1959 年前，已由江西省文化局剧目工作室编印了弋阳腔、青阳腔、赣剧弹腔和南昌采茶戏传统剧目汇编十五集，并在此基础上进行分类排队，整理改编，去芜存菁，鉴定试演，渐而积累了一批优秀的保留剧目：如赣剧的《梁祝姻缘》、《珍珠记》、《尉迟恭》、《张三借靴》、《法场生祭》、《借女冲喜》；九江青阳腔的《姐妹拜月》、《三闯辕门》、《曹操逼宫》、《送饭斩娥》；宁河戏的《秦琼表功》；宜黄戏的《哭殿点马》；东河戏的《公堂挽发》和采茶戏的《睄妹子》、《补皮鞋》、《钓蚂》、《卖杂货》、《攀笋》、《秧麦》、《补背褡》等；同时，由各路采茶戏率先排演了现代戏剧目，从六十年代起，便掀起了一个又一个创作现代戏的新高潮，其中颇有影响的有南昌采茶的《选郎》、《三代》；萍乡采茶的《安源大罢工》、《寨上红》；高安采茶的《小保管上任》；赣南采茶的《怎么谈不拢》；抚州采茶的《红松林》以及京剧的《风雷渡》、《五岔口》、《英雄杨春增》、《大渡河》和赣剧弋阳腔的《一群穆桂英》、《铁肩红心》、《红色宣传员》等。这些剧目有的参加了江西省、华东区和全国戏曲汇演；有的

在省内外各类报刊杂志上刊登;有的拍为电影艺术片。但是在1966年至1976年的“文化大革命”期间,由于“四人帮”的干扰和破坏,传统剧目被禁演,优秀作品被烧毁,代之而起的是清一色的“样板戏”和文艺宣传队中演唱的一些“阶级斗争、路线斗争和斗私批修”小节目。直到1978年中国共产党十一届三中全会以后,江西戏曲才得到复苏和兴旺,以举办各种纪念演出活动,进而推动剧目创作的繁荣和发展。1979年以庆祝中华人民共和国国庆三十周年献礼演出,一扫极左时代一花独放的冷落气氛,再度展现江西剧坛百花争艳,欣欣向荣的新景象;1980年以举办部分古老剧种的汇报演出,进一步贯彻“传统戏、新编历史戏和现代戏三并举”的剧目政策,使古老剧种大放光彩,传统艺术后继有人;1981年以举办现代戏、儿童剧的汇演,继续提倡和扶植戏曲现代戏的创作,努力反映新时代,积极塑造社会主义新人物;1982年以纪念明代戏剧家汤显祖逝世三百六十六周年活动,通过改编、上演古典名著,弘扬民族文化,振兴戏曲。到1982年年底,全省共创作并参加各级汇演的大小剧目达一百九十余台,从而把江西戏曲创作活动推向了一个新的历史阶段。

一群穆桂英　赣剧剧目。剧本集体创作,由蔡畊邦、黄文锡、钟灵气分场执笔。写江西某农业合作社以细妹为首的一群女社员,在大跃进中响应共产党的号召,大搞试验田,通过与队长张永贵、社员赛张飞等保守思想作斗争,克服肥多水少的困难,使“黄禾”事件化险为夷,终于取得丰收。1958年9月由江西省赣剧团用弋阳腔首演于南昌。导演蔡畊邦。音乐设计乘舟。舞美设计王霞光。文浩丽饰细妹,徐新河饰张永贵,祝月仙饰胖嫂,匡忠彦饰赛张飞。同年参加江西省第二届戏曲(现代戏)观摩汇演,获演出奖。剧本收入江西人民出版社1960年出版的《江西十年剧本选》(创作集)。

十带货　赣南采茶戏剧目。编剧裴绍行。写土地革命时期,撑排工人山宝奉命协助红军到吉安采办给养物资。临行时,妹子十里相送,通过山宝为妹子捎带十种喜爱的日常用品,借物言情,倾吐心声。剧中富有情趣的问答和载歌载舞的表演,抒发了苏区男女青年的真挚情感和革命风貌。该剧由大余县采茶剧团首演。导演周培兴。作曲张祖伦。舞美设计王先才。蔡良佐饰山宝,邱清秀饰田妹子。1979年参加江西省庆祝中华人民共和国成立三十周年和纪念中央苏维埃政府成立五十周年演出,获江西省人民政府颁发的建国三十周年剧本创作三等奖。1980年又由江西省农民艺术代表团排演,赴北京参加全国农民艺术节调演。受到中央领导的接见并合影。剧本载1980年元月3日《江西日报》。后由江西省戏剧家协会印



成单行本发行。

八卦图　宜黄腔传统剧目。又名《松蓬会》、《阴阳斗》或称《桃花女与周公斗法》。写王莽篡汉，设松蓬酒会，毒死平帝。又命同党苏献逼宫杀院，王后骂莽，莽不念父女之情，将王后打入冷宫。上大夫徐世英善知阴阳，断定王后身怀男胎。王莽欲绝汉裔，斩草除根。下大夫柴文进（一名蔡伯钦），为保王后母子性命，佯称推算八卦断系女胎。柴归告其妻杜氏，杜氏是星宿下凡，知王后必生男孩，而自己即将生女，并嘱柴以自己的女儿抵换太子。徐世英疑柴府有偷龙换凤之意，两次搜府，均被杜氏瞒过。第三次，徐亲率兵丁围拿，杜氏力战，柴携太子逃出。杜、徐双双战死，同升天堂，各归本位。此剧源于西秦腔旧目，为宜黄戏光绪年间三十五种二凡演出本之一。赣剧广信班演出，倒板甚多。单出有《药酒计》、《三搜柴府》等。有1962年宜黄戏老艺人李伍俚、李宗保口述本，藏宜黄县宜黄戏剧团。盱河戏名《汉八卦》，广昌县盱河戏剧团存有传统手抄本。

三国传　弋阳诸腔传统剧目。明代弋阳腔十二种连台大戏之一。演魏蜀吴三国争斗之事，共七本。今九江青阳腔存清光绪十八年（1892）和民国十二年（1923）手抄本六种，即《结桃园》、《献连环》、《青梅会》、《古城会》、《三请贤》、《收四郡》等，清光绪年间，湖口县福秀班，于安徽东流演族谱戏时，据《三国演义》小说编排了第七本《走麦城》。各本有副末报台，结尾团圆，自成体制，独立演出。七本关目分别是：（一）《结桃园》有：张角起兵，清明上坟，熊虎抢亲，大审延寿，夜观春秋，杀官斩熊，逃走换相，张飞卖肉，桃园结拜，神赐军器，兄弟投军，大破黄巾，怒责督邮，刀劈华雄等。（二）《献连环》有庆贺元宵，教练歌舞，吕布兴兵，王允议事，说降刺丁，结拜投府，议剑献剑，虎牢三战（即张飞祭马），貂蝉拜月，送冠谢冠，董卓娶亲，吕布戏貂，设计刺董等。（三）《青梅会》有：叙谱升官，许田射鹿，血诏藏衣，梅亭宴会，骗兵投袁，赐袍搜袍，请医看病，拷打吉平，董丞捉奸，苗泽出首，马岱杀国，曹操逼宫，马超追曹，割须弃袍等。（四）《古城会》有：张飞偷营，荆州失散，张辽说降，劏壁为光，张飞坐寨，刘备歇驿，赠马谢宴，激斩颜良，刘备私逃，挂印封金，挑袍饯别，五关斩将，古城训弟等。（五）《三请贤》有：徐庶荐葛，访贤观诗，三顾茅庐，曹操升堂，张飞观榜，三闯辕门，逃回范阳，孔明点将，栏桥放夏，张飞失计，单骑救主，赵云表功，周瑜升堂，下书过江，河梁赴会，孔明送简，坛祭东风，华容挡曹等；（六）《收四郡》有：收复桂阳，计取武陵，大战长沙，取讨荆州，东吴招亲，赵云闯楼，保主回国，芦花荡口，周瑜归天，乔府求计，关公训子，单刀赴会等。（七）《走麦城》有：于禁放箭，华陀医病，水擒庞德，败



走麦城，曹操病亡，关公升天等。

《三国传》题材内容和剧本结构受元杂剧影响颇大。如第一本《结桃园》中的《斩熊虎》，第二本《献连环》中的《张飞祭马》，第六本《收四郡》中的《单刀会》，都以元杂剧为蓝本，敷衍而成。其结构也采取北杂剧"回目"的体制，以第五本《三请贤》为例，全剧分四回，第一回三请贤；第二回长坂坡；第三回河梁会；第四回祭东风，每一回都可单独成篇。早在晚明之际，该剧已逐渐散为单本演出，如《远山堂曲品》"古城"条云："《三国》散为诸传奇，无一不是"。"桃园"条说："三国传中曲，首桃园，古城次之，草庐又次之"。又"草庐"条说："此记与桃园一记，首尾可续，似出一人之手"。当时散为诸传奇的便有桃园、连环、射鹿、古城、草庐、荆州等六种。清乾隆时，江西弋阳腔"江湖十八本"存有青梅、古城两种。东河高腔今藏：拷打吉平，张飞奔寨、秉烛待旦、赐马大宴、灞桥挑袍、过关斩将、张飞赔罪、古城相会、三请诸葛、三闯辕门、张飞反阳、左慈破曹、祭风台、华容挡道、夺取桂阳、大战长沙等十六出单折。

1959 年，都昌高腔戏曲研究组曾整理《三请贤》一剧，并于同年随江西省古典戏曲演出团晋京演出。古老的青阳腔艺术，轰动京华。扮演张飞的吴厚德，饰演孔明的吴江龙和曹操的扮演者潘康泉，获得极高的赞誉。《三请贤》剧本，收入 1960 年江西人民出版社出版的《江西十年剧本选》(整理集)。青阳腔六种传统手抄本，皆刊于 1959 年江西省文化局剧目工作室编印的《江西戏曲传统剧目汇编》(青阳腔)第三集。

三跳涧　九江青阳腔传统剧目。又名《投唐记》。明代万历年间范濂《云间据目抄》载："每年乡镇二三月间迎神赛会，地方恶少喜事之人，先期聚众，搬演杂剧故事，如曹大本收租，小秦王跳涧之类，皆野史所载，俚鄙可笑"。记中所指小秦王跳涧即为此剧。写秦王李世民奉命镇守秦州，路遇李密。密责其越关犯界，出战擒秦，囚于南牢。李密因太子降生之喜，遂大赦囚犯，独不赦秦王。徐勣、魏征、秦琼私改诏书，放秦王逃走。李密闻知，怒逐徐勣三人出朝。勣、征投秦，琼入紫云观修道。秦王过美良城，刘武周遣部将胡敬德追兵堵截。徐勣用计，赴紫云观激说秦琼出山，与胡敬德斗武逞强，未分胜负。敬德欲擒秦王，穷追不舍，秦王催马过涧，弯弓反射，箭中敬德头盔。秦琼劝敬德归降，敬德不听。秦琼便夜扮小军，刺杀武周，敬德见主首级乃开关投唐。此时，外寇刘黑达及其妻女黑白氏兴兵作乱。秦兵反击，生擒黑白二氏，由程咬金作媒，同嫁胡敬德为妻。秦王有兄建成，元吉二人，为争夺王位，数害其弟，并定下御果园比武之计，暗遣心腹单雄信乘机刺射。胡敬德正于涧中洗马，闻报而起，赤身催骑，鞭劈单雄信，保王救驾。秦王登基，大摆御宴，册封开国功臣。九江青阳腔今存清光绪年抄本，全剧共三十六出，其关目有：南牢改诏、激秦鞭锏、擒黑白氏、秦王跳涧、敬德洗马、单鞭救主等。其中《激秦鞭锏》一折，表演古扑，身段繁杂，举手抬足，造型稚拙。1959 年由江西省赣剧团青阳腔老艺人重排，吴厚德饰胡敬德，吴江龙饰秦琼。同年赴京演出，引起专家们的极大兴趣。为研究中国古代戏曲的舞台形象提供了珍贵

资料。剧本收入1959年江西省文化局剧目工作室编印的《江西戏曲传统剧目汇编》(青阳腔)第二集。

三积德 九江青阳腔传统剧目。写昆山人顾怀忠私幸小婢琼娥,为夫人薛氏所妒,将其打入冷房受苦。因春闱临期,怀忠匆忙赴试。路遇投河少女周兰英,救而询其情由,知因父案株连,卖身为奴,遂赠银为她赎身。怀忠进京,大比中魁,放官山东巡按。赴任途中,停宿驿站,夜有游魂投诉,自称是原驿丞邹姓之女,客死异地。怀忠即命人置棺装殓,送尸还乡。怀忠到任后,开衙理案,查明周父冤情,立予平反放释。十六年后琼娥于冷房中产下的怀忠之子,已长大成人,送学教读,接连三科及第。御赐满门官诰,琼娥终见天日,阖家团聚。明代人据该剧校订加工,将琼娥改为小桃,顾怀忠易名全正,叙全家兄弟三人,同年登科,故曰《三桂》。其词虽较青阳腔本"朗然可观",但"境界庸俗,无堪尝心耳"(见《远山堂曲品》)。湖口县青阳腔老艺人曹耀春有手抄本,今藏湖口县文化馆。



三金箭 盱河戏传统剧目。写宋仁宗时,有金鸡怪搅乱宫闱,帝以三支金箭射之,皆为金鸡怪收去。狄青、杨文广、包拯等人动用照妖镜、诛妖剑,均未降伏。于是,又请龙虎山张天师收摄,亦被战败。后经孙悟空请来南海观音,才将金鸡怪拿获。金鸡怪归还金箭,向仁宗请罪,受封为孔雀明益王。广昌县盱河戏剧团存有手抄本。

三　代 南昌采茶戏剧目。编剧石凌鹤。写第一次大革命时期,大地主万兆铭长子万家驹,投身革命洪流。由于他思想上存在着宗法观念和封建意识,没能认清这场斗争的残酷性,因而,在革命紧要关头,产生幼稚、犹豫和错误判断,以致惨遭其胞弟杀害。遗孀李春兰(佃户的女儿),倍受万家虐待和迫害,但她忠贞不渝,育儿教子,继承父志,解放后终于在人民政府关怀培养下得以成长,积极参加土改斗争,并惩处了万家父子,讨还了血债。该剧于1958年由江西省采茶剧团首演。导演孙吉、喻财宝。作曲任祖干、左一民。喻财宝饰万家驹,陈飞云饰万兆铭,邓筱兰饰李春兰,熊唐庚饰万家贵,陈明秀饰家贵妻。剧本于1980年收入江西人民出版社出版的《凌鹤剧



作选》。

三官堂　宜黄腔传统剧目。焦循《花部农谭》称《琵琶宴》，南昌、武宁、抚州采茶戏皆名《琵琶词》。写湖广人士陈世美，妻秦香莲，生子女各一。子名金哥，女名冬妹。陈入京应考高中，赘为驸马。陈离家后，湖广大旱，父母皆亡，香莲挈其儿女入都，闯宫认夫。陈不认妻儿子女，将其逐出宫门。香莲乃以琵琶弹唱身事，沿街乞食，为王丞相所知。适陈生日，王令香莲于寿堂宴前唱曲，劝陈认亲。陈始为之动容，继反目大骂，并夜遣家将往旅店刺杀。幸得店家相救，藏香莲母子于三官堂神庙之中。家将追杀至庙，听其陈述，仗义释之。香莲走投无路，自缢求死，为三官大帝救下，且授以母子三人兵书剑器。时西夏犯境，香莲及子女退兵立功，皆得显秩，坐审陈世美。后得包拯和解，阖家团圆。南昌采茶戏另有传本，后半部演救香莲母子而授兵法者乃三官殿老尼。香莲征战功归，力请包拯定陈世美杀妻灭子之罪，按律处斩雪恨。此剧源于西秦腔旧目，为宜黄戏光绪三十五种二凡演出本之一。内有二凡平板，二凡反调。东河戏、赣剧皆从宜黄班传入。抚河班《上寿》一场唱高腔。单出有《闯宫》、《杀庙》、《上寿》、《投军》、《女审》等。1962年宜黄戏老艺人李伍俚、李宗保有口述本。南昌采茶戏《琵琶词》剧本，收入1982年江西省戏曲研究所、南昌市文化局剧目工作室编印的《江西省地方戏传统剧本选编》(南昌采茶戏)第一集。

三子学艺　东河戏剧目。1931年中央苏区工农红军三军团宣传队创作。写某地主家有三子，因急于发财，即遣其出外学艺赚钱。长子学会开枪打鸟，次子学会补缸，三子无成，忽于路上见一人气绝，其妻大哭后居然复活，误认为哭能使人死而复生，乃学哭术。兄弟三人学会绝技回家，在父面前炫耀其能。长子不意枪中地主头颅，次子忙以补缸法钉补，三子自恃回生有术，放声大哭，终未救活其父。1932年东河戏双福班移植上演。刘良机饰地主，陈福寿饰长子，胡子清饰次子，张英凯饰三子，幸甲生饰打鸟人，管德洋饰补缸匠，郭春生饰哭丧妇。剧本佚，其剧情梗概，据东河戏老艺人刘良机口述。

三矮子放牛　采茶戏传统剧目。又名《拧牛仔》、《放牛仔》、《看牛仔》、《牧牛仔》等等。该剧起源于赣南，定型于赣东，流行于全省。写大年正月，新媳妇杨嫂回娘家看望母亲，行至渡口无船过河，见三矮子在南山放牛，意欲请其背过河岸。三矮子欣然答应，但要杨嫂唱支山歌给他助兴。杨嫂爽朗地唱了起来，三矮子随曲帮腔，一唱一和，翩翩起舞。唱〔十二月采茶〕、〔铜钱歌〕、〔长工歌〕等曲。各路采茶在演唱中稍有变化，原来只演对歌戏耍，后来有的增添了打情骂俏的情节，有的改新媳妇为少女，谈情说爱。男角丑扮，各剧种均称三矮子(或三牙子)，而女角演变出众多的姓名，如抚州采茶称金妹，袁河采茶叫王英，宁都采茶取名魏秀二，贵溪采茶班又称蒋嫂，吉安采茶直呼新娘子。皆唱〔放牛调〕，或插入〔铜钱歌〕、〔走娘家〕、〔骂老板娘〕等等杂曲小调。无文字记录本。1980年弋阳县丰收大队业余剧团尚在演出，弋阳县文化馆有演出录音存档。

三矮子打狗　赣东采茶戏传统剧目，一名《三矮子调情》。写瞎子张三之妻与三矮子

有私情，瞎子闻传，气愤，暗自盘算如何捉奸。于是谎称出门算命，夜不能归，但躲在一暗处等候。入夜，三矮子与瞎妻偷偷进房，瞎子即装狗叫，瞎妻开门窥看有无盗贼，不意发现瞎子，便假戏真做，与三矮子一同将瞎子当作野狗追打，三矮子乘机逃遁。后来，该剧流传各地，与《瞎子捉奸》相混，情夫为小生所饰，瞎子即由须生扮演，宜黄县采茶班又添邻居老何一角，改唱〔算命调〕为二凡平板。无文字记录本，为各地采茶剧团经常演出剧目。

三矮子磨镜　赣东采茶戏传统剧目。简称《磨镜》。写三矮子挑担下乡以磨镜为业，在一位大嫂家磨洗铜镜。时近中午，大嫂要为三矮子做饭待客，三矮子表示，一不吃饭，二不收钱，只要大嫂与之对歌。二人边唱边磨，欢欢乐乐，三矮子尽兴而归。此剧纯系一出玩笑小戏，轻松活泼。但传至抚州、赣中、宁都等地，则衍为磨镜匠与一寡妇通情；或写成顾主大嫂不给工钱，磨镜师与之调笑戏弄，杂以色情，甚不可取。无文字记录本。今为贵溪采茶剧团保留剧目。

下河东　宜黄腔传统剧目。又名《龙虎斗》。写宋王赵匡胤东征时，令欧阳芳为帅，呼延寿廷兄妹为阵前先锋。欧阳私通白龙，约之黑夜劫营，为呼延兄妹击败。欧阳反诬呼延出战不力，暗加杀害。呼妹凤英寻兄闯宫，又被宋王误伤毙命。欧阳假传圣旨，抄斩呼家。呼妻与子哑儿投井，遇救，并为子治好哑病，改名呼延赞，投奔罗家山习艺。呼延赞艺成率兵河东报仇，先除白龙，再追杀赵匡胤。君臣交战，难解难分，疲倦入睡。呼延赞醒后，欲击赵，忽现龙形；赵醒后，欲杀赞，又见猛虎相护。睡梦中寿廷显灵，嘱赞扶保宋室江山，赞乃归宋，共诛欧阳芳。此剧源于西秦腔旧目，为宜黄戏光绪年间三十五种二凡演出本之一。赣剧、东河、宁河、盱河、西河均有全本。赣剧饶河班演出，多唱〔唢呐二凡〕，又名〔老二凡〕。其板式结构为四句倒板，转正板，再转流水，无有〔回龙〕，剧中赵匡胤还唱〔二凡反调〕。呼延赞一角，由小生勾脸扮饰，后改为四花当行。单出有《白龙关》、《御营斩呼》、《三剿呼府》、《投奔罗家寨》、《龙虎斗》等。1958年由江西省宜黄戏剧团挖掘整理并排练演出，曲谱、剧本今存宜黄县宜黄戏剧团。宁河、盱河、西河也有传统抄本存世。

下海投文　弋阳腔传统剧目。为清代江西弋阳腔“江湖十八本”《洛阳桥记》中的一折。写蔡襄为母还愿，在海边建造洛阳桥。因沙深水急，不能下墩，便命公差夏得海潜入龙宫投文，蒙夜叉引进。龙王见允，即在公文上批写一个“醋”字。夏得海回岸复命，蔡襄据测字义辨析为“二十一日酉时”之意，遂如期动工下墩，桥果建成。《洛阳桥记》明代传奇本称《四美记》，因演蔡襄修造洛阳桥事，弋阳腔改编本故易此名。



该剧明代以来流传甚广，常演的单折戏多为当时散出刊本所选收，如《词林一枝》的《兴宋过关》；《八能奏锦》的《邀女回家》；《玉谷调簧》的《邀女回府》、《命子造桥》、《遇渡救众》；《群音类选》的《登泄报喜》；《尧天乐》的《邀女回家》等。剧中夏得海一角，以三花应工，白多唱少，插科打诨，幽默风趣，旧时乐平“义洪班”小丑马月明演出享有盛誉。剧本收入1959年江西省文化局剧目工作室编印的《江西戏曲传统剧目汇编》(弋阳腔)第二集。

万里侯　宜黄腔传统剧目。又名《怀德招亲》。写柴荣登基后，下诏捉拿高怀德，为父报仇。怀德避难，匿居于赵匡胤的家中。以前匡胤因得罪于先帝郭威，被逼往高平关取高父首级时，曾许以其妹与怀德为妻。而赵母嫌弃欲赖婚事，赵匡胤约郑恩用计，使其得以成亲。因怀德系罪臣，婚后仍不敢露面。忽闻南唐李豹摆擂，世无敌手，怀德愤而应战打擂，击毙李豹，匡胤欲将此事上奏柴荣以期将功补过。柴荣不允，仍令斩首。



郑恩讨赦不准，怒揭柴荣之短处，又打龙棚。旋经匡胤力保，怀德乃获赦免，并论功行赏，封为万里侯。此剧源于西秦腔旧目，为宜黄戏光绪年间三十五种二凡演出本之一。单出有《王府上寿》、《下棋比武》(内唱〔耍孩儿〕小调)、《打擂封侯》。赣剧信河班先唱二凡后改唱老拨子。清光绪二十五年(1899)，西河戏义和班在星子县演出此剧时，谬大敏饰郑子明，乡人为他披红挂彩，赠送银牌奖励。赣剧、宁河、西河、盱河等剧种均有传统抄本存世。

万家富　赣剧剧目。初名《恭喜发财》。编剧王永哲、黄克忠、彭良瑞、蒋裕华。写中国共产党十一届三中全会以后，落实了各项经济政策，农村形势大好，农民生活富裕。老农万家富盖了新房，添了新衣，买了电视机。现在，一心一意在为儿子筹办婚事。一天，获悉从未见过面的未婚儿媳即将上门相亲，老两口欢天喜地，准备迎接。忽然，大队通知，县里干部要到他家调查发家致富的典型情况。老两口想起“文化大革命”遭受“割资本主义尾巴”的批判与斗争，心有余悸，遂生对策：若儿



媳进门就亮“富”，干部来了便装“穷”。谁知错把亲家老张当成抓典型的干部，把县报道组的小李错当儿媳，闹得破绽百出，笑话连篇。经过张李二人的帮助，老两口顿释疑窦，消除

疑虑，坚定了走劳动致富道路的决心。最后全台同声祝贺："恭喜发财"。1981 年由波阳县赣剧团排练演出。导演叶朝文。作曲王遇龙。叶朝文饰万家富，涂久香饰福婶，施国爱饰小李，汪兴任饰老张。同年 5 月参加江西省现代戏、儿童剧汇演，获剧本创作二等奖，演出奖。剧本先后在《江西日报》、《江西戏剧》、《小剧本》发表。后改名《万家富》，又收入江西省文化局编辑的《戏曲现代戏剧本选辑》(第一辑)。1982 年 5 月，该剧获文化部、中国剧协联合举办的 1980—1981 年全国话剧、歌剧、戏曲优秀剧本奖。

大放马　采茶戏剧目。根据《小放牛》改编。1930 年，由胡耀邦参予，陈敏、王救贫执笔创作。剧作者对传统旧作采取了撷其精华，去其糟粕的做法，从内容到形式都进行了较大改动，新颖脱俗。剧中人物牧童改为青工，村姑称作青妇。写革命胜利之后，苏区劳苦青年，分田分地，丰衣足食，再不受地主剥削，放牛做工。这一天，青工忽闻红军凯旋，缴得许多战马，于是便兴高采烈地前去观看。半路上遇见一位秀丽姑娘，短发新装，红花草鞋，落落大方。二人一见如故，结伴而行。青工手执马鞭，青妇身披彩巾，且歌且舞，双双对唱。一唱《共产党宣言》，二唱《十月革命胜利》，三唱《伟大领袖的丰功伟绩》，每句唱词都有新意，激励斗志，动人心弦。据当年革命老人回忆。1931 年后，该剧在湘赣苏区十分盛行，群众中有"三天不跳大放马，口里发涩腿发麻"之说，深为苏区人民喜闻乐见。1931 年湘赣省儿童团团部成立，胡耀邦任团长，在成立大会上，胡耀邦即兴表演了此剧中一个片断。1932 年，永新县召开全省儿童团总检阅大会，有二十多个歌舞队到会献演。莲花队扮演的《大放马》，演员少年英俊，光彩照人。演出结束，红军战士即把演员抬起团团打转。省军区司令员蔡会文撰写《湘赣舞台表演龙冈擒赞和大放马》一文，热情赞扬。今存原本，收入 1960 年江西人民出版社出版的《红色戏剧》。

大劝夫　赣南采茶戏传统剧目。此剧系由《小劝夫》敷衍而成，为赣南采茶戏"四大金刚"之一。写游民李四，嗜赌好嫖，不听其妻杨氏劝阻，常去大街寻欢作乐，抛妻别子，与其情妇白菜条鬼混。杨氏出外寻夫，不意撞见李、白二人，白菜条羞愧而逃。杨氏强拉丈夫回家，良言相劝，晓之以理，动之以情，李四醒悟，浪子回头。老艺人林盛浩、萧仁贵、衷士生饰李四，徐荣秀、曾雀凤饰杨氏，董金凤、廖三仔饰白菜条。赣州地区剧目工作室存有手抄本。

大堂花鼓　赣南采茶戏传统剧目。源于明传奇《红梅记》中"打花鼓"之一折。原本写卢府丫鬟朝霞，延请江湖花鼓艺人进府演唱，为小姐卢昭容消愁解闷。赣南采茶戏则衍为朝霞姐进园采花，有大相公垂涎未遂。朝霞姐走后，花鼓佬夫妻卖艺庭前。大相公见其妻貌美，便遣走其夫，独留花鼓女唱曲助兴，乘机与之亲昵戏狎。花鼓佬撞进见状，责妻不轨。因系误会，花鼓佬赔礼认错，重归于好。赣中清江采茶班有《花鼓闹庙》一目，剧情与其相近。不同之处为前半段戏中花鼓夫妻见相公轻薄不正，借曲嘲讽奚落。相公恼怒，将其逐出府门。花鼓佬夫妻为取酬金，叫门讨钱，相公只许其妻入内，欲行非礼，花鼓婆巧计脱

身，与丈夫同栖于荒郊古庙。该剧唱平板，传自汉剧。1960年由清江县采茶剧团整理演出，同年剧本收入《宜春剧本汇编》。（见右图）



大渡河　京剧剧目。原为小型现代武戏，名《强渡大渡河》。编剧王振元。1959年由南昌市京剧团首演。1964年6月参加全国京剧现代戏现摩大会演出，周恩来总理看后指示说："小戏《强渡大渡河》演得很不错。选择大渡河这个题材，很好，可以改成一个大戏。胜利过彝区，安顺场强渡，飞夺泸定桥，是个完整的战役。刘伯承等同志指挥，刘总参谋长和一个彝族头人小叶丹在海子边喝过血酒。要加强文戏，戏中可以出现团级干部。"省市领导对此十分重视，即组织创作组奔赴川西，沿着当年红军足迹，实地调查访问，体验生活，并到北京、上海等地拜访了当年的老红军、老领导，收集素材。由戴强夫、卢士濂、吴少鹏、沈锡赓、王巧林、毛秉权、邓启康等多人参加讨论，集体创作，分头执笔，先后十易其稿，扩大为大型现代京剧，取名《大渡河》。写遵义会议之后，中国工农红军在毛泽东的英明指挥下，声东击西，四渡赤水，甩掉敌人的围追堵截，长驱入川。蒋介石慌忙调集重兵，妄图凭借大渡河天险，阻挡红军前进。红军依靠党的民族政策通过彝区。在安顺场群众的帮助下，出敌不意，十七勇士强渡大渡河，夹岸而上，飞夺泸定桥，保证红军大部人马越过天险，北上抗日。剧本仍由南昌市京剧团排练演出。导演王振元、吴少鹏。作曲魏福荪。董鹤春饰红军团长，董春拍饰老船公，王岑秋饰妮南，黄鸿甫饰妈妈，黄麟鹏饰连长，杲振邦饰指导员。小戏剧本《强渡大渡河》，收入1960年江西人民出版社出版的《江西十年剧本选》（创作集）。



上天台　宜黄腔传统剧目。又名《二十八宿归天》。清《小霞说稗·观剧诗》条云：今剧中有所谓《二十八宿归天》者，为"明初人所为，盖以讥太祖诛戮功臣而发"。写汉光武刘秀登基，召姚期入都伴驾。金殿赐宴，姚期之子姚刚，打死太师郭荣，姚缚子上殿请罪。帝念其父子有功于国，赦之。郭妃进谗，帝复传旨立斩姚期，并诛邓禹等功臣二十七人。马武闻信，闯宫谏奏不准，撞死于宫门。死后其鬼魂以金砖击毙刘秀。众鬼魂同上天台。此剧传自秦腔，为宜黄戏光绪年间三十五种二凡演出本之一。其《闯宫》一折，是二花重头戏。《火逼》一场，姚刚前段以小生勾脸扮饰，火逼时，改为四花脸担任。单出有《姚期绑子》、《马

武闯宫》、《火逼姚刚》、《跌庙天台》等。广昌县盱河戏剧团藏有手抄本。宜黄县宜黄戏剧团有1962年老艺人李伍俚、李宗保口述本留存。



上广东　赣南采茶戏传统剧目。写表哥离家上广东为某商号帮工,其妻为之收拾行装。至途中,打开包裹观看,只见其中尽是蕃薯芋头之类的干粮小菜,自知家贫没有盘费,只得转道求借于昔日情人表妹。表妹慨然借银送行,一路之上,依恋不舍,送至河边渡口,抱头痛哭而别。入夜,表哥投宿招商客栈,酒兴之间,被店老板娘与歌妓四姑娘戏弄,花尽银两,骗走衣裳,逐出门外。李四不敢归去见妻,只得返回表妹家中。表妹见情,爱怜相加,表哥决意改悔,重温旧好。信丰县采茶剧团演出。许为雄、邝功海、袁大济饰表哥,陈美艳、钟秀英饰妻子,张莲英、丁财喜饰表妹。今有手抄本,藏赣州地区剧目工作室。

小卖花　瑞河采茶戏传统剧目。1957年熊文辉整理改编。写卖花青年王茂生走乡串户,常与邻村姑娘金丹桂接触,通过"卖花"表达纯洁的爱情,指花为媒,喜结良缘。该剧以小丑、小旦应工,唱腔与舞蹈十分优美,素为群众喜爱。1957年奉新县采茶剧团首演。导演王尔之。音乐设计熊文辉、单若霞。舞美设计王尔之。邓报教饰王茂生,章菊英饰金丹桂。同年参加南昌专区第二届戏曲汇演,获剧本二等奖。1962年由吴有汉作二次修改,1980年重新排演,并参加同年江西省古老剧种汇演。导演王尔之。音乐设计彭学樵。舞美设计郑豪季。现有油印本藏奉新县文化局。



小保管上任　高安采茶戏剧目。1964年马正泰、吴有汉创作。写老保管要去担任饲养工作,群众推选他的孙女承红接任保管。老保管夫妇耽心孙女年轻,管不好集体仓库这把钥匙。通过老保管夫妇的"假戏真唱"与尖尖钻的几番"尖钻"的考验,老保管终于放心地交出了钥匙。该剧构思新颖,情节安排巧妙,塑造了一个可爱的新一代农民艺术形象,反映了农村中新人新事新面貌。既保持了戏曲表演的特色,又加进了符合人物性格和现实生活的动作,举手投足,与传统表演程式和谐统一。高安采茶剧团首演。导演杨炳辉。音乐设计刘敏涛。舞美设计谢牛、陈全昌、石大白、胥海波。彭金花、黄银泉饰赵承红,吴其多、林柏华饰老保管,薛年根、张六英饰婆婆,罗运憨饰尖尖钻。1964年参加江西省戏曲现代戏观摩汇演获高度评价,《江西日报》、《南昌晚报》撰文赞誉。是年

12 月被选为参加华东六省一市现代戏汇报演出，轰动一时。上海文化出版社出版剧本。1965 年该剧又赴北京向中央领导与首都观众汇报演出，全国各地剧团争相移植上演，并于同年由上海天马电影制片厂拍成舞台艺术片，向全国放映。

飞龙带　宜黄腔传统剧目。又名《御霞绫》。《孤本元明杂剧》有《穆陵关上打韩通》刻本。写后周柴荣寿诞之日，文武百官上殿朝贺。武官韩通金殿失仪，为相国傅琪奏参，而被贬镇守木龙关。傅琪自知打蛇不死，必有后患，便告退归林。路过木龙关，为韩通所阻，被迫将次女秀英许予韩子为妻，并允八月十五日迎亲。赵匡胤胞弟光义，



围猎追兔，误入傅家花园，适遇傅女秀英与丫鬟游戏池塘，一见倾心，以飞龙带为信物，暗订盟约，亦定于八月十五日迎亲。届时，韩赵两家昏皆至傅家抬亲，致使傅琪难以处置。幸得丫鬟梅花献出李代桃僵之计，由郑子明男扮女装，充作新娘，故让韩家截轿抢去。洞房夜，韩子被郑子明打死，后由太白金星救活，韩家父子二人外逃投番。赵光义迎亲回京，又得匡胤之助，奏明柴荣，金殿完婚。此剧有宜黄班清末演出本，唱二凡。赣剧、盱河、西河均有全本。单出有《打猎封宫》(〔唱二凡平板〕)、《双迎亲》、《巧扮过关》、《匡胤救弟》等。剧本收入1959年江西省文化局剧目工作室编印的《江西戏曲传统剧目汇编》(赣剧弹腔)第三集。

女中魁　宜黄腔传统剧目。由秦腔《绣鞋记》改编而成。剧写施生梦学(秦腔名司孟学)，配偶袁氏巧容(秦腔名阮姣云)，少年夫妻，恩爱不离。大比之年，施进京应试，妻易男装随行。途中，施为苗王所执，尊为参谋。其妻巧容被冲散迷失路途，夜宿古刹，梦文王托兆，改易夫名，上京科考。施因失妻之痛，暗逃下山，寻觅不见，遂自缢，被萧公搭救，并许以小女桂英(秦腔名萧国珍)为妻。是时，萧子金榜从总兵府逃出，追兵便缉施抵押。桂英无奈别夫，赠绣鞋一只以为记。巧容殿试中魁，参拜相府，留之招亲。洞房夜，躲至书馆，梳妆理容，为小姐郝英侦破，道明真相，亲如姐妹。施亦以说降苗王有功，官居显位。施走之后，桂英被晚娘赶走，卖身相府。巧容知情，托桂英邀施进府，对鞋相认，夫妻团聚，共享荣华。赣剧也有全本。唱吹腔平板。单出有《进京遇盗》、《女中魁元》、《郝府招亲》、《书馆梳妆》、《说和立功》、《对鞋拜府》等。1956 年有赣剧整理本，江西省赣剧团排练演出，乐一生饰施梦学，萧桂香饰袁巧容。

天理报　万载花灯戏传统剧目。旧时花鼓灯“敬牙班”据民间传说改编而成。写灾年韩天佑从岳父家中借到白米两斗，路过张家，因疲累而小憩，不慎被马氏所窃。韩天佑情

急跳水，为张二之妻萧三春劝止，并助借稻谷一担，以济燃眉。韩走后，马氏乘机向萧借谷，萧氏因马多次借贷不还，故而未允，马怀恨在心，去到张二书馆，捏造萧氏赠谷于奸夫。张二受骗，回家责打三春，三春羞而自缢身亡。萧氏娘家愤愤不平，大闹张村，张二无奈只好建醮超度。此时，恰逢韩天佑送还谷萝，马氏进而挑拨，引起乡邻怒打韩天佑。马氏之举，触怒天庭，遂遣雷神电母逼马氏交出赃物，将其殛死并劈开棺木，萧氏得以还魂，张二跪向萧氏认罪悔过。此剧编演时，正遇万载周围数县天旱成灾，观众见剧中韩天佑夫妻灾年受苦，引起强烈共鸣。尤其是结尾处，大快人心。名旦冯姨婆扮演的萧三春和宋福牙扮演的马氏，一正一反，相得益彰，村村争看，久演不衰。万载县剧团今存演出本。

天缘配　宜黄腔传统剧目。宜黄班创编。写唐进士郭春，家门无后，乃行善化缘，遂得二子，取名文星、武生，文韬武略，才貌双全。适有西夏国王杨蕃，年老乏嗣，只生二女，王位无继，欲招贤选婿。一日进兵大唐，唐王令郭氏兄弟挂帅，程咬金押粮助阵。时薛家将已老，薛葵不服，请战出征。然非番女敌手，惭愧不已。郭氏兄弟出战，与二公主四马交锋，一见钟情，互生爱慕。后经程咬金撮合，两国联姻，迩遐昌平。剧中另插程咬金百岁寿诞，帝赐御坊，以彰其功。焦氏《曲考》所载无名氏《天缘配》一种，注云："词曲劣，皆为抄本。"《今乐考证》案语曰："至今花部多有演者。"宜黄班有清末演出本，内程咬金唱二凡一段。全剧词多重复，腔多快板，戏多过场。单出有《募修》、《得子》、《选婿》、《成亲》。《百岁坊》一折，白口到底。旧时，广信班小丑郑享宝、洪立章所饰程咬金，各具特色。江西省宜黄戏剧团现有1962年李伍俚、李宗保口述记录本。

井冈山人　南昌采茶戏剧目。1959年12月4日，江西省遂川县建设乡大龙大队党支部书记凌文明在县城修筑公路时，为了保卫五十四名筑路民工的生命安全，排险了一椿严重的爆炸事故，献出了自己的年轻生命，表现了一个共产主义战士无私无畏的高尚品质。中共江西省委对此十分重视，1960年初由中共江西省委



宣传部领导亲自率领省、市剧团部分编导及音乐工作者深入烈士家乡进行实地采访，一时间，掀起了一个宣传学习人民英雄的戏曲创作的高潮。当时有赣剧、采茶戏、评剧、京剧等多种版本排练演出。采茶本名《井冈山人》，编剧齐宪谋、喻财宝。剧情从凌文明烈士降生于贫民家庭的苦难童年写起，至解放后参军、入党、复员回乡，带领乡亲战天斗地，到舍己救人光荣牺牲止，真实生动地再现了烈士为共产主义奋斗的光辉一生。导演喻财宝。音乐设计左一民。张斌饰凌文明，邓筱兰饰凌母，刘灵饰凌妻，陈明秀饰凌妹。该剧由江西省采

茶剧团带至东北三省作巡回演出，各地报刊撰文介绍，深获好评。南昌市采茶剧团今存油印本。

五井之春　南昌采茶戏剧目。编剧万马、衔任。以革命回忆录《星火燎原》上卷中何长工撰写的《改造王佐部队》一文为蓝本，加以艺术提炼，构思成剧。写1927年至翌年初，中国共产党在湘赣边界进行发群众，扩大工农红军，建立红色政权的革命斗争中，毛泽东派遣张可只身登上井冈山，团结改造以黄辅臣为司令，阮锦文为副司令的一支农民武装。由于七县联防武装总指挥、大土豪萧天龙指派内奸贺耀宗暗中离间，加之农民武装内部被敌人收买的动摇分子的倒戈，致使黄辅臣误中奸计，抵制党的团结改造政策。在此千钧一发之际，张可凭着对革命事业的坚定信念，临危不惧，紧紧依靠群众，活捉了敌探，才使真相大白。从此这支农民武装，接受共产党的领导，走向新的革命征程。该剧1963年由江西省采茶剧团首演，导演喻财宝、邵虹、朱亮成。作曲任祖干、左一民。舞美设计徐卜祯、米忠诚。张斌饰张可，陈飞云饰黄辅臣，杨祥中饰阮锦文，陈明秀饰茶花，熊唐庚饰贺耀宗。同年6月赴南京等地巡回演出，载誉而归。剧本刊于江西人民出版社出版的大型文艺刊物《百花洲》1980年第3期。



五岔口　京剧剧目。原由高安采茶剧团参加1964年江西省戏曲现代戏观摩演出。编剧马正太、冉冉、黄凯。1965年，景德镇市京剧团改为京剧，改编执笔曹兆祥、石奎济。写生产队队长李红英，带领贫农社员刘志宏和富裕中农社员赵友富驾船送交爱国粮，途中发现友富乘便私带货物，暗赚外快，红英当即对他进行批评教育。友富自恃驾船技术高超，水路熟悉，船至江心故意装病，以为红英难过险滩岔口，还须求他。哪知红英协同志宏知难而进，凭着一股胆气和平时刻苦炼就的驾船技术，毅然迎着道道暗礁险石，最后闯过了极为险峻的第五道岔口，终于用事实教育了友富，使他重又回到了集体的船上。1965年3月上旬，景德镇市京剧团参加江西省京剧现代戏调演，反映强烈。后由江西省文化局重新组织创作人员，从剧本、导演、音乐、美术进行全面加工提高。剧本改编者署名江金惠。导演李虎臣、刘五立。音乐设计夏庆涛、胡珊五。舞美设计甘梅、江挹。刘丽芳、黄建华饰李红英，王全喜、苏永德饰刘志宏，刘五立、陈松龄饰赵友富。并于同年5月参加华东地区京剧现代戏观摩演出，受到上海文艺界和各地观摩代表的赞许。该剧在艺术上大胆创新，借用京剧传统武戏程式与生活中撑篙驾船的动作，和谐统一，将其闯五岔的表演身段组成了一套冲波逐浪水上行舟的优美舞蹈，引起了戏曲界同行的极大兴趣。在华东汇演期间，不少外省

兄弟剧团学习排演此剧，纷纷上演。北京市戏曲学校将其选为教学剧目。上海文化出版社出版了剧本和全部曲谱。

王篾篷翻身　南昌采茶戏传统剧目。写明嘉靖年间，王灯笼（绰号灯笼篷）以卖豆腐为生，前妻亡故，遗下二子。长子篾青，娶妻张兰英；次子篾篷。王灯笼后妻万不贤泼悍乖戾，肆意虐待篾篷和兰英。二老不和，常有争吵，王灯笼负气出走。一日，王篾篷外出卖豆腐，避雨来至长亭，拾得褡链一条，内有账簿钱物，乃坐在长亭等候失主。良久，失主安徽客商胡子玉前来寻找，篾篷将拾物全部归还。胡赠银被谢绝，赠其丝带，作为日后相会之凭证。事后，篾篷发现豆腐已馊了，只得倒掉，空手而归，惨遭继母毒打。嫂嫂张兰英赠以盘缠，劝其往安徽找胡子玉另谋生计。路上，王篾篷误投盗贼张毛头家借宿，适张母刘氏卧病不起，王殷勤照看。张盗得官府库银逃回家中，公差追至，误捕王篾篷，张母赴衙代为伸雪。篾篷被释后，继续赶路。又遭强盗抢去盘缠，欲寻自尽，为胥员外所救，收为佣人。而胥员外有子胥官宝，聘定胡子玉之女双凤为妻。迎亲之日，胥家因官宝长相丑陋，担心胡家退婚，使王篾篷冒充官宝前去迎亲。不料胡家见“新姑爷”一表人材，当即在胡家举行婚礼。花烛之夜，王篾篷在洞房内向胡双凤细说原委。胡子玉全家得知昔日恩人到来皆大欢喜，将错就错，成就婚事。三年之后，王篾篷携妻回乡省亲，胡子玉赠其宝珠一粒。途中，船遇风浪，王篾篷凭借宝珠的神力，化险为夷，并救了放粮大臣江子云的官船，将宝珠进贡皇上，又被赐为进宝状元。回到家乡，阖家欢聚。南昌道情有同名曲目。剧本藏南昌市采茶剧团资料室。

王勃与滕王阁　京剧剧目。编剧《滕王阁》创作组，执笔王树勋、万里鹏。写初唐诗人王勃因写《斗鸡赋》针砭时弊，得罪朝廷而被削职。蒙赦后，南下省亲，船至马当附近，突遇大风，不能航行。时闻南昌阎都督为重修滕王阁悬榜征文招贤，王勃百感交集。夜梦小孤山仙女，借助一帆神风，飞驰直下，于重阳节赶到南昌赴会。阎都督有一爱女，才识过人，阎夫人欲选其内侄吴子章为婿，但阎都督拟在征文后从中挑选。阎小姐征得父母同意，改扮男装赴宴，意欲择婿。阎夫人原想显示其内侄才华，不料王勃揭榜，挥毫作文，写下了《滕王阁序》，震惊四座。阎都督欲聘其为幕僚，王勃固辞不受。于是阎都督与小姐等人，送至江边话别。从此《滕王阁序》名冠古今。该剧1982年由江西省京剧团首演。导演李松年，助导张吟举。唱腔设计李松年。舞美设计萧峰。李松年饰王勃，王岑秋饰阎如玉。剧本初名《滕王阁》，刊登于1981年南昌市戏剧工作者协会编印的《新戏曲》中。



木兰诗　赣剧剧目。1954年凌鹤根据同名汉乐府诗本事编成五场诗剧。写北朝木



兰(改编者免去民间传说的花姓,以存原诗本意)女扮男装代父从军,屡立战功,对同僚钟灵暗生慕情。十年后木兰解甲还乡,钟灵来访,木兰红装出见,钟灵惊喜求婚。1954年10月由江西省赣剧团首演于南昌。导演高履平、徐伯轩。音乐设计程南豪。舞美设计夏凌云、李友松。祝月仙饰木兰,童庆礽饰钟灵。全剧采用新歌剧手法,在弋阳腔中首次加入丝竹伴奏,美化后台帮腔,并吸收昆曲的演唱方法和歌舞场面,对古老的弋阳腔改革作了第一次有益的尝试。此剧曾参加江西省首届戏曲观摩汇演。演出本今已无存,有全剧曲谱藏江西省赣剧团。

孔家山　京剧剧目。符浩编剧。写民国二十七年(1938),日寇进犯长江,陆军第九预备军,奉命由沙洋出发增援。该师三十五团团长毛岱钧深明大义,在出发之日,对欢送民众,别妻托子,表明战死决心。九江一战,以精练之卒,抵挡日本侵略军海陆空三方面袭击,始终不退,坚守阵地。后敌人于九江上游登陆,我方因战略需要,转移阵地,预备九师奉命守卫朱家山孔家寺据点,担任左翼。九月一日晚,战况紧急,毛团长勉励部下,为国为民,效死疆场。二日拂晓,敌方陆空大举来犯,预备九师毙敌甚众,但牺牲亦大。孔家寺一线,被敌突破,三十五团毛团长集合近卫兵士十八名,顽强拼杀,穷追不舍,受伤不退,坚持到后援兵到达,终将日军击溃,但毛团长却以身殉职。剧中人物均以京剧行当分设,如须生饰毛团长,小生饰武营副,小丑饰日军官,花旦饰毛太太。配皮簧曲调,板式多变。《校场观阵》一场唱〔西皮倒板转原板〕,《别妻托子》一段唱〔慢板〕,毛受伤时唱〔二簧〕,并创造了〔跟板〕和〔架板〕等新腔,打破了传统京剧七字齐言格式,长短句结构,舒展流利,清越高昂,表达了战士誓死如归,抗战到底的壮志情怀。剧本载民国二十八年六月二十日《前方日报》。

双杯记　九江青阳腔传统剧目。写江西进贤人张权,以木匠为业,妻陈氏,生二子,长曰廷秀,次曰文秀,家贫,辍学习艺。因避荒年,移居苏州。有同里王宪者,富而无嗣,只生二女,长女瑞姐,招赘赵昂,二女玉姐,待字闺中。时因长女完婚在即,便雇张权父子来做嫁妆箱柜。王见二子聪明俊秀,便认廷秀为义子,延师教



读，并许玉姐为妻。赵嫉岳父待廷秀甚厚，遂设计隐害张权父子，勾通衙役杨洪，用银买通死囚，诬权为盗，捕之入狱。权妻又被官府判为河南行商为妾，临别探监，痛不欲生。客商为之感动，退还其妻。张权谢恩，乃将幼子文秀送与客商为嗣。不日，按院发文同斩张权与大盗。权妻与儿媳玉姐前去生祭，痛斥二盗。盗自感害人无益，法场翻案，言明张权之冤，因此张权获释，二盗也免去死罪。赵昂为独占王家财产，且唆使王宪赶逐廷秀，玉姐私赠玉杯于他，盟誓不嫁。廷秀于途中投宿，玉杯被贼人所窃，告于官府。府台郧承恩见廷秀品貌不凡，收为螟蛉。无几，文秀、廷秀各赴贡院应试，俱中科甲。是时，适赵昂补洪洞主簿，设筵演剧待客，廷秀以优人入谒，众皆鄙弃。倏有文秀官服而进，赵昂自知事已败露，急促逃避，被追缉归案，剜目治罪。又捕杨洪，斩首示众。昂妻惧愧，投缳自尽。廷秀与玉姐择吉成婚，双杯复合。该剧于明代中叶盛传，明万历元年青阳腔刊本《八能奏锦》即已选入《王宪差令麟儿》一折。因剧中"廷秀累遭困辱直传苦境"，故当时词场文人，改为传奇《八义双杯记》。改编本词白稳贴。其中《张权分监》和《生祭骂盗》两出，青阳腔艺人演来，犹令人酸楚涕零。有湖口青阳腔老艺人曹梅卿、曹跃春手抄本，今存湖口县文化馆。

双拜相　九江青阳腔传统剧目，又名《绿袍记》。仿效《西厢记》，如《拷桃》、《寄简》、《夜会》等。写六朝时宋人刘湛与檀道济结为契友，为求前程，同往玉虚殿祈梦，神授隐语，预示功名婚事。同日，徐广之女徐凤娘，游园入睡，梦见圣母指点，当嫁绿袍宰相。刘湛夜入徐家花园，相遇凤娘，赠钗定情。刘借读徐府，得丫鬟春桃之助，传诗递简，与凤娘私下相会。不巧，为徐母撞见，拷桃招认，遂逐刘。刘与檀进京应试，幸获高中。宋帝命二人统兵伐魏，一战成功。刘官居丞相，檀擢南安使。御赐刘禄袍，由檀作伐，与凤娘定亲完婚。全剧共十四场，有《登场叙怀》，《玉虚祈梦》，《游园托兆》，《遇艳赠钗》，《赏桂寄读》，《神护降魔》，《挡桃偷香》，《写简愁思》，《下书欢愉》，《夜会惊散》，《空回邀友》，《伐魏安邦》，《辩钗赐袍》，《拷打春桃》，《托媒完婚》等关目。该剧未见著录。明万历前为青阳腔改调搬演。《拷桃》一场以笛吹横调演唱，唱腔优美婉约。1959年江西省赣剧团排演《赠钗》、《拷桃》两折，由老艺人曹梅卿、曹跃春教授。张万程饰刘湛，冷香云饰徐凤娘，熊丽云饰徐母，邹莉莉、李海莲饰春桃。1961年，《赠钗》一出在庐山为中央工作会议演出。今有曹梅卿、曹跃春手抄本，藏湖口县文化馆。江西省赣剧团存有全剧的曲牌唱腔油印本。



双麒麟　九江青阳腔传统剧目。写燕山窦禹钧为人乐善好施，重义轻利。壮士高怀德向窦氏借银经商，无力偿还，送女抵债，自改姓名，从军投营。窦视高女为亲生，招石守信

入门为婿。石因功名未遂，新婚之夜，别妻远征，投奔赵匡胤麾下，与高怀德共讨北汉刘崇，立功受爵。窦氏中年得子，一胎双胞，喜盈善门。高、石荣归，同谒窦府，父女相见，夫妻重逢，阖家团圆。全剧共二十二出。以窦禹钧阴功积德为大要，又插高、石二事附会其中，明代有王稺登和汪拱恕《全德记》两种，王本开场诗曰："窦禹



钧施仁乐义，高怀德舍女偿金；石守信穷途遇配，赵匡胤举荐豪英"。《曲品》评汪本云："此弟记窦禹钧初生仪、俨诸子事，非五桂记也"。祁彪佳将王、汪《全德记》皆列入俗本，青阳腔本与其相合。湖口县文化馆存有手抄本。

双救驾　宜黄腔传统剧目。又名《虎头岗》。写王莽篡位后，追捕刘秀。刘过潼关，为守将吴汉擒获，吴母劝勿杀害，并告以吴汉与王莽有杀亲之仇。汉妻为莽女南宁公主，母逼汉杀妻投刘。公主问明，夺剑自刎，母亦自缢。吴汉遂弃家佐刘复汉。适追兵赶至，刘秀只身逃进龙蛇镇，遇更夫李大妻王氏救其归家，被李妹识破，求婚，一家讨封受赏。刘秀再走南阳，夜宿窑棚，又与砖匠殷子陶之妹秀英订亲。酒店遇险，得壮士马武救驾，共寻军师。军师邓禹，自别刘秀后，广结英雄。闻鬼神庄猎户姚期勇武，乃亲往访之。姚因母老推辞不出，即题诗草堂，暗示姚母助子成名。姚母见诗，令姚期辅刘，而已自尽。刘秀起兵，夺关斩将，唯岑篷镇守之棘阳关坚固难破。邓禹计请岑母相助，岑降刘，共图大业。

此剧源于西秦腔旧目。为宜黄戏光绪年间三十五种二凡演出本之一。单出有《落店闹房》、《李大打更》(唱打更小调)、《打窑封宫》、《姚期归汉》、《马武救驾》等。赣剧、盱河、东河、宁河、西河戏均有全本。后赣剧饶河班改为二凡、西皮合演，广信班全唱西皮。其中《李大打更》李妻一色，作孕妇打扮，秉烛摇步，蹒跚登场，仍保持早期宜黄腔的装扮和表演特色。有1962年宜黄戏老艺人李伍俚、李宗保口述本，今存宜黄县宜黄戏剧团。广昌县盱河戏剧团也有藏本。

双鞭会　宜黄腔传统剧目。又名《雌雄鞭》。本事出自元杂剧《小尉迟将斗将单鞭认父》。写唐太宗李世民，出征北国，兵至白良关，为守将刘国祯(杂剧名刘季真)所阻。副帅尉迟恭出战，鞭伤国祯，又与刘子宝林交锋，不分胜负。宝林归告其母梅氏，梅剖以底细，其母子原系尉迟之妻小，后为刘霸占。尉迟从军之前，曾留下单鞭在家。宝林三岁离父，今已时逾十载，急于相见。阵前父子相认，双鞭相合，梅氏羞而自缢 。宝林杀仇献关，同归大唐。赣剧亦有此剧，尉迟宝林一角，由小生勾脸扮饰。单出有《梅氏拜月》、《白良关》等。《白良关》一折，收入1959年江西省文化局剧目工作室编印的《江西戏曲传统剧目汇编》(赣剧弹

腔)第一集。

双贵图 宜黄腔传统剧目。又名《义儿贤》。《花部农谭》载:“《双富贵》之蓝季子,因母苦其嫂,潜代嫂磨麦。又潜入都为嫂寻兄,行李匮乏,赤身行乞,叫化于街,视之令人痛哭。”剧写明代河南登封人蓝芳草,前妻早丧,生二子,名宗林、宗秀。宗林娶妻王氏生女桂花。许氏携前夫之子嫁蓝芳草,其子改名蓝季子。是时,登封大旱,田荒绝收。宗林兄弟投军,以其饷粮安家。芳草又因去襄阳收债,远离家乡。许氏不仁,对宗林妻女百般折磨,而季子良善,暗对嫂侄倍加照护,代之操作劳役,更不忍嫂及侄女受苦,乃远去边关寻兄。许氏因季子无踪,诬为王氏所害。诉诸官府,屈打成招,问成死罪。后芳草自襄阳返里,闻讯急去探狱。知王氏蒙冤,怎奈无法昭雪。季子寻兄不遇,盘缠耗尽,流落沿途乞讨,打砖求施。此时,巧逢二兄破敌荣归,面诉前情。归家后,惊悉王氏屈刑,幸及时赶至法场,向委官陈述原由,王氏获释,夫妻相聚。许氏为人狠毒,芳草将其逐出家门。此剧源于西秦腔旧目,为宜黄戏光绪年间三十五种二凡演出本之一。赣剧中小丑饰蓝季子,系赣剧三子半丑脚戏之一。单出有《卖发投军》、《桂花担水》、《打砖会兄》、《长亭打禁》、《法场遇救》等。旧时,广信班徐老舞台演遍赣东各地,“蓝季子找大哥”故事家喻户晓,赣剧常演此剧。广昌县盱河戏剧团今有藏本,唱二凡曲调。



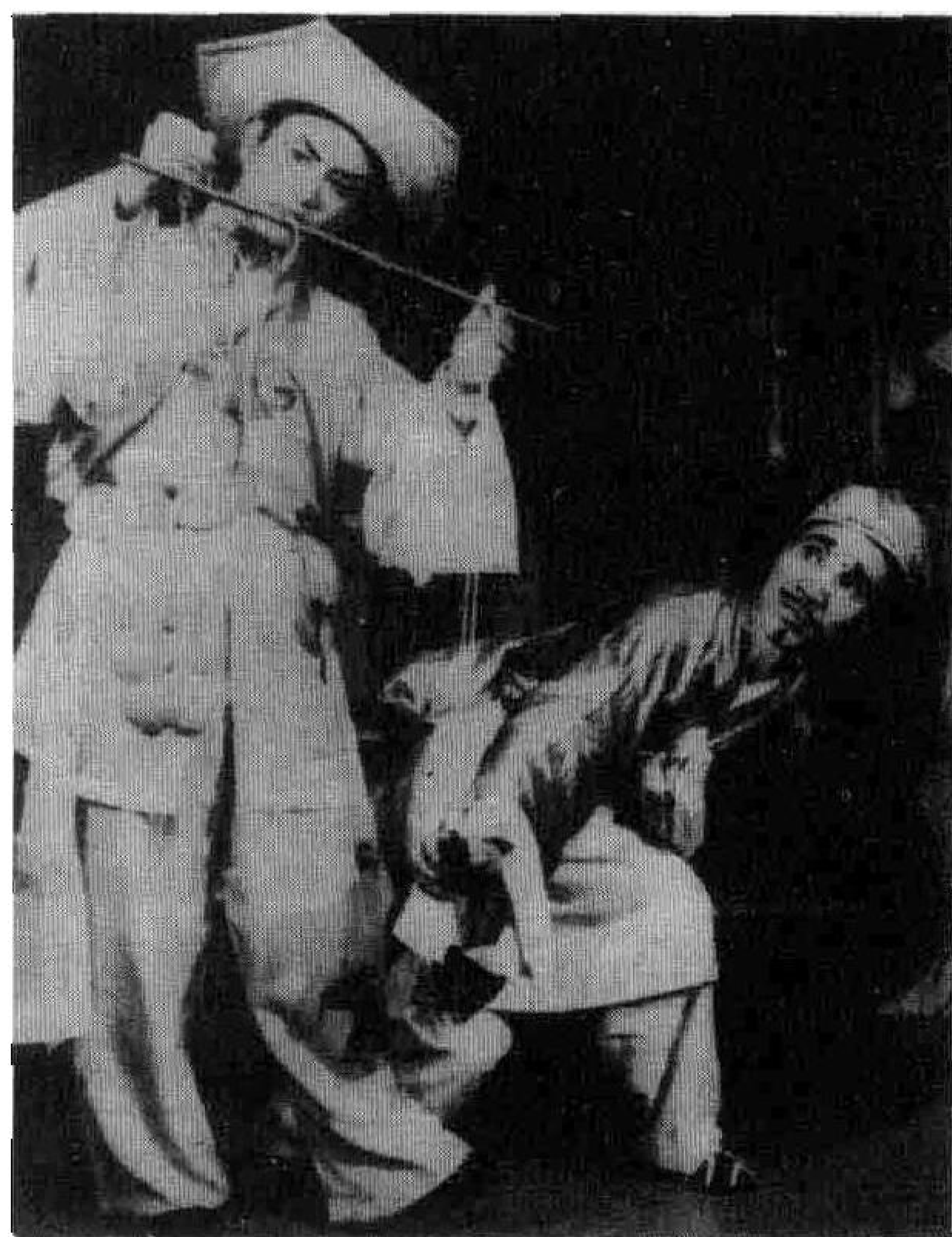
双龙会 宜黄腔传统剧目。又名《两狼山》(见彩页)。《花部农谭》云:“花部有《两狼山》剧,演杨继业死事。”写辽主计诳宋王至幽州五台山进香,于金沙滩设下双龙大会。八贤王知其中有诈,乃与杨业谋,暗使貌似宋王之杨大郎乔装赴宴,由杨家兄弟护驾。席间,辽主果挟宋室割让江山,大郎先发制人,以袖箭射杀辽主。辽军伏兵涌出,大郎、二郎、三郎力敌阵亡。四郎、八郎被擒。五郎逃往五台山出家。仅六郎、七郎冲出重围回京。时潘仁美镇守雁门关,奉旨挂帅御辽,荐继业为先锋,六郎、七郎随军同征。潘有意不发援兵,致使杨家父子陷两狼山。继业遣七郎求援,潘假意用酒款待将其灌醉,缚之于芭蕉树上,乱箭射死,以报七郎曾毙己子潘豹之仇。继业见援兵未至,又命六郎回关请援兵,潘则坐而不理。继业血战,士卒殆尽,军至谷口,马伤不能前进,继业碰碑殉国而亡。该剧源于西秦腔,为宜黄戏光绪三十五种二凡演出本之一。广信班演出分为上下本,上本称《两狼山》,下本谓《清官册》,上、下两本包括《沙滩会》、《碰碑》、《箭射芭蕉》、《告御状》、《调寇》、《雁门摘印》、《夜审潘洪》和《黑松林大报仇》等。饶河班称该剧为《双龙会》,自《沙滩赴会》演至《四郎探母》止。1962 年有宜黄戏老艺人李伍俚、李宗保口述本,今藏宜黄县宜黄戏剧团。

双卖武 西河戏传统剧目。写萧恩打渔杀家后,偕女桂英流落小镇以卖武为生。巧



遇桂英未婚夫花逢春亦在镇上卖艺，双方皆不相识，故刀枪相见，一比高低。比武中，花逢春堂叔阮三爷从中调解，阮也曾因早年杀相爷而飘泊至此。经阮说明各自身世，花与桂英凭庆顶珠相认，三人同上梁山，共举义旗。剧中萧桂英系跷子旦应工，小生饰花逢春，小丑饰阮三爷，杂扮衙坊。主唱西皮，夹以二凡平板。衔坊唱民歌小调。剧中多次运用传统表演“徒手搏”，生动有趣。民国二十三年(1934)，星子义和班在德化县(即今九江县)演出，艺人杜盛余饰花逢春获披红挂彩奖誉。1979年，星子县西河戏青年培训班曾挖掘整理重新公演。

双卖纱　万载花灯戏传统剧目。又名卖棉纱。1979年周云生根据老艺人龙成生口述整理。写老实青年苦竹哥进城卖苎纱，所得之钱被钱三牙骗走，适其恋人梅妹子亦进城卖纱，她得知此事后，设下巧计夺回纱钱，并惩罚了骗子。钱三牙丑行扮演，因其以秤作鬼拐骗苎纱，脸上画“秤勾图像”，别具特色。万载县花灯戏剧团首演。导演冯慧敏、周云生。音乐整理黄毛牙。舞美设计宋新鸣。龙新英饰梅妹子，冯慧敏饰苦竹哥，易光明饰钱三牙。1980年参加江西省部分古老剧种调演，获演出奖。剧本载宜春地区《传统戏曲剧目资料》第一辑。



双采莲　赣西采茶戏传统剧目。系由永新民间舞蹈《双莲船》衍变而来。原于正月闹元宵时，由一旦一丑扮演，旦坐彩船，丑执桨板，旦唱民歌小调，丑于其中插科打诨，边走边摇，交叉旋转，并绕圆场，循环往复，俗称“踩彩”。后增为二旦二丑，由单采莲发展为双彩莲，脱离灯彩，敷衍剧情，登台演出。写莲子成熟季节，春风相邀干妹同去采莲，二人兴高彩烈，途中又逢夏雨也和干妹前来采莲，双双对对，边唱边采，边摇边舞。跳起“七砍柴”扇子舞蹈，唱起〔十二月采莲〕曲调，互相倾吐爱慕之情。旧时，永新南华采茶班旦脚汤虔皮与高十俚班丑脚贺九德演出最为出色，该剧在赣西地区享誉一百余年。永新县采茶剧团今存油印本。

双送瓜　采茶戏剧目。编剧刘忠诚。写农民李大瓜给公社一把手准备了一个特大的空瓜，瓜内装有公社党委前不久所作的端正党风、不要基层给公社干部送礼的决议，以此考验领导作风。公社三把手的爱人张菊菊却误以为是给一把手送礼拍马，故而要去这个

大瓜。此时，公社一把手、新来的书记给生产队送来了一个大号良种瓜，可李大瓜又误以为是生产队拣来的便宜瓜，于是引起了一连串的喜剧冲突。一个是“礼品”瓜，一个是良种瓜，你来我往，误会迭出，笑声中批判了某些干部的不正之风，同时又歌颂了作风正派又善于听取群众意见的领导者。1979 年该剧由新余县采茶剧团排演。导演胡涤平。作曲张继礼。舞美设计刘祖武。齐桂林饰公社书记，张锁宝饰李大瓜，胡顺莲饰张菊菊。同年参加宜春地区专业剧团汇演，获剧本创作一等奖。又赴南昌参加江西省庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出。剧本发表于 1981 年《江西群众文艺》创刊号。



长城砺剑　婺源徽剧剧目。编剧王季桂。写清光绪年间，候补道詹天佑上书“收回路权，自办京张铁路”的奏议，引起朝廷上下忐忑不安。直隶总督袁世凯却利用英俄帝国的矛盾，居然升詹天佑为京张铁路总办兼总工程师，传旨造路。詹慷慨从命，即偕好友陆俊明，学生张华、刘瑞年亲赴塞外踏勘。为使沿途百姓免受流离之苦，决计绕道开路，但必须要通过王爷庭院祖坟。英国在华董事金达乘机挑拨，勾结王亲广琦，横加阻拦，并反诬詹天佑循私改线，毁坏陵寝，糜费路款，负恩赎职。恭亲王震怒，派员查办。广琦强令要詹天佑披麻戴孝，赔罪祭祖。詹忍辱负重，励志不移。詹夫人秋夜抚琴，以清歌壮行。英董事长金达狗急跳墙，在即将试车之时，唆使广琦锯断挂钩，调换轨车，暗下毒手。幸有村民保护，挽回危局，准时通车，终于创造了人字岔线、火车上山的世界奇迹。一条由中国人自己建造，自主路权的东方巨龙，宛延在山峦群峰之中。该剧 1982 年由婺源县徽剧团演出。特邀导演王秀凡。艺术指导石慰慈。音乐设计宁华。美术设计程礼诠。特邀人物造型艾仁如。江裕民饰詹天佑，俞根银饰詹夫人，刘英饰詹慧颜，董礼和饰袁世凯，程万红饰广琦、胡灶林饰金达。剧本先后发表于 1982 年的《信江》和《影剧新作》，并选拔为参加 1982 年度江西省创作剧目汇演剧目之一。



长城颂歌　赣剧剧目。又名《李文忠》。1967 年底江西省赣剧院集体创作。取材于中国人民解放军六零一一部队战士李文忠、李从全、陈佃奎在“支左”中抢救落水红卫兵而牺牲的真实事迹。全剧十一场。人物采用真实姓名。写中国人民解放军某部队六连四排排长李文忠率领战士李从全、陈佃奎进驻红旗纺织厂“支左”，团结工人造反派和厂子弟中



学红卫兵及附近贫下中农，粉碎阶级敌人“抓生产、压革命”的阴谋破坏。后来三人与红卫兵支农归来，横渡赣江时突迎风浪，因抢救落水红卫兵而牺牲。此剧虽然反映了解放军见义勇为，不惜牺牲的英雄品质，但全剧在极左路线指导下，颠倒是非，混淆黑白，把原工厂党委书记，供销科长坚持生产责任制视为“抓生产、压革命”的反动行为，并强加以“死不悔改的走资派”“大叛徒”的罪名，是典型的“文化大革命”产物。此剧由江西省赣剧院于1967年12月用弋阳腔演出。集体导演、编曲。龚国光饰李文忠。1969年初改名《李文忠》，并到工厂、农村、部队演出，影响较大，1969年下半年自动停演。江西省赣剧团存有演出本。

毛泽东空山计　京剧演唱剧目。一名《毛泽东守空山》，又名《新空城计》。1928年红军战士套用旧剧《空城计》形式填写新词，可唱可演，自娱自乐。写1928年8月，红军大队出兵湖南，井冈山上黄洋界口守军不足一营。国民党吴尚、王均两部乘虚而入，发起第二次“湘赣会剿”。红军依靠险要地形，阻击来犯之敌，坚守阵地。不久，毛泽东带领红四军主力，避强击弱，机动作战，一举而占领遂川，恢复宁冈，进驻永新，取得了重大胜利，全军沸腾。为庆祝保卫黄洋界大捷，战士们创编了此剧。其中一段唱词写道：“我站在黄洋界上观山景，耳听得人马闹纷纷；旌旗招展空翻影，却原来是‘湘赣剿共军’；既到山下就该把义起，投降当个光荣的工农红军；我这里井冈山上无别敬，只准备南瓜、红米、红米、南瓜，慰劳你们起义军；若是迟疑心不定，顷刻间被包围，我们的枪炮认不得人；一来是性命难得保，二来落得个反动的名，就是死了也不光荣；来，来，来，奉劝大家快把决心下，参加工农军；争取全中国的胜利解放，被压迫的人们得翻身，大伙儿才走向了光明”。唱词工整，平仄有序，颇具京剧词曲韵味。唱词载《红色风暴》革命回忆录。

公秉藩自叹　苏区汉剧演唱剧目。泰和县工农剧社编演。写1932年6月，国民党总司令何应钦，率二十万大军，向我苏区发起了八百里战线的大“围剿”。我工农红军向东扫荡，行程七百里，歼敌五个师，在泰和县白云山下重创敌部二十八师，反动师长公秉藩丢盔弃甲，化装潜逃。曲词唱道：“呢子军服半路抛，公文袋子丢山腰；恨不得再生两条重腿，心中只有一个逃。莫道拥有枪和炮，堪信兵败如山倒；飞将军自重霄入，漫山遍野杀声高。埋山石，填臭尸，人马践踏乱糟糟；只知道前番捉了张辉瓒，谁料到，这回我也跑不了。急中且把智谋生，潼关道上学老曹；顾不得体面两个字，逃得性命是上着。我公某混进了俘虏营，一块银洋进腰包；漏夜偷回吉安城，掩面啼哭泪滔滔。万人出师一人回，‘剿赤’收场真

糟糕；提笔起程心猛省，叫人快把私章雕。”语言俏皮诙谐，通俗生动，一个逃命将军的丑态毕露，颇有地方戏曲艺术特色。

风雷渡　京剧剧目。编剧李经邦。后经江西省京剧汇报演出小组集体加工整理，署名江金惠。写民国二十年(1931)春，国民党军队对赣东北根据地发动第三次反革命“围剿”，苏区干部群众相继被捕。为救护群众，红军游击队化装潜入白区。游击队员张黑虎奉命将敌人引开，不幸中途负伤。他奔至风雷渡口，摆渡老人和孙女水姑冒着生命危险把他隐蔽起来，与敌周旋，瞒过搜查。最后机智地歼灭了追兵。1964年由上饶地区京剧团首演。导演孙吉。舞美设计廖翔。陆盛英饰黑虎，宋遇春饰摆渡老人，芮康英饰水姑。1965年随江西省演出团参加华东区京剧观摩演出。该剧以结构严谨，情节紧张，思想性与艺术性比较完美统一的特点，被评为优秀剧目。其中宋遇春塑造的摆渡老人形象受到京剧界交口称赞。剧本于同年由上海人民出版社出版单行本。



风雨姐妹花　赣南采茶戏剧目。编剧刘通堂、高宣兰。写萧大娘有二女玉华、玉英。玉英与小芸即将成亲。玉华为照顾母亲，招其未婚夫华生来家落户。村中三花钻及部分落后群众，对华生歧视排斥，暗加诬陷，逼使华生离开萧家。玉英面对世俗偏见，决定也招小芸来家落户。但小芸畏缩不敢，玉英毅然挂出“招郎启事”，向封建势力挑战。小芸回心转意，揭下招郎榜，姐妹招郎传为佳话。该剧大胆创造剧中人物在风雨交加中乘骑自行车的舞蹈动作，发展了传统程式，丰富了表演手段。1981年参加江西省戏曲现代戏儿童戏汇报演出，由南康采茶剧团、赣州地区代表团联合排练。导演阳贻禄，助理导演卢瑞和、曾宪平。音乐设计阳善琇、古锦煌、马万武。舞美设计吴庆照、宓国铭、卓廉佑。张曼君饰玉英，凌浩英、傅丽敏饰玉华，李宝春饰萧大娘，王隆湘饰华生，曾宪平饰小芸，邓玉莲饰三花钻。获剧本创作二等奖。同年，改编为电影《女大当婚》，由上海电影制片厂摄成彩色故事片。剧本发表于1981年第二期《影剧新作》。



牛皋扯旨　宁河戏剧目。改编徐盛文。写南宋，民族英雄岳飞被奸相秦桧陷害后，

其部将牛皋愤怒之下于太行山落草为王，操兵练马，意欲复仇。其时金兵犯境，民族垂危，朝廷乃派大理寺正卿周三畏上山宣谕牛皋领兵出征。牛皋怒火中烧，撕毁圣旨，令斩钦差。流放于岭南的岳夫人惊闻战火复起，便千里迢迢忍仇上山，劝牛皋举兵抗金。牛皋深受感动，毅然释放差官，带领三军下山，平灭金虏。该剧由修水县宁河戏剧团排练，1981 年参加江西省第二届青年演员汇演。导演匡俊雄。配曲张待检、唐次福。舞美设计胡安民。王可心饰周三畏，胡菊莲饰岳夫人，胡训友饰牛皋。剧本刊于 1982 年第四期《江西戏剧》。（见右图）



乌鸦报　高安采茶戏传统剧目。高安采茶戏“顽幼堂”据《善恶箴鉴》改编。写商人谭正兴得病，儿子谭大顺继承父业外出经商。武举张开甲在谭家门口与大顺妻李艳娥相遇，一见倾心，遂设法与之私通。大顺回家，盗贼李标跟至谭家，欲偷其财。是夜，开甲与艳娥将大顺谋死，尸首埋于荒郊。不久，正兴病故，艳娥将父尸葬于大顺之上。一日，县令下乡办案，见一群乌鸦围绕墓旁，驱而复聚。地保禀情，拘艳娥询问，开棺验尸，未见破绽。开甲反而向县令发难，要他三日结案。县令因而私访，得李标道出原委，人证赃在，奸夫淫妇得以伏法。该剧表演精彩，如盗贼李标模仿张、李作案时的巧钻楼梯，时上时下在梯上翻做的“蛤蟆晒肚”、“老鼠沿梁”、“倒挂金钩”等高难动作，灵活神速。名丑扬九演出此剧时，尚有拿手绝活，表演偷吃酒菜时，能把碗嚼碎吞下。在公堂对质一场，绘声绘色描述张、李种种恶行，一会儿装张，一会儿扮李，忽男忽女，形象逼真，十分讨彩。黄绍昌饰演县令，在坟前与张开甲辩理，唇枪舌剑，气氛紧张热烈。微服私访时，与李标母子的对话，诙谐有趣，使台下笑声不断。高安文化局藏有傅海二手抄本。

乌凤记　南昌采茶戏剧目。又名《金凤记》。1980 年新戈据老艺人陈兰芝藏本《乌鸦与凤凰》重新创编而成。写书生赵文骏乡试落第回家，害怕未婚妻玉珍相弃，便假意投河试探其心。玉珍一如既往，再三勉励勤读，并亲绣鸳鸯书包以表心迹。愈年赵省试中举，顿感身价百倍，遂不屑于玉珍结合。赵父母强制其与玉珍完婚，而赵竟当面羞辱其妻，拒不进洞房。玉珍悲愤已极，投河自尽，被告老还乡的礼部尚书李国纬官船救起，李即玉珍十年前因战乱而冲散的生父，骨肉相聚，同归故里。不久赵进京登科入仕，做了县令，但孑然一身。某日闻隔墙琴声，窃见一绝色佳丽，惊羡不已，便亲自登门求亲。可当知李乃是被贬官员，赵又极端卑视而后悔莫及。瞬间，李接旨复官返京就任，赵即乞求认错，玉珍彻底看清其丑陋灵魂，从此断绝情缘。该剧 1981 年由南昌市采茶剧团首演，前后演出二百余场，反映强烈。剧本今存南昌市采茶剧团资料室。

反　情　赣南采茶戏传统剧目。剧本整理高宣兰。为赣南采茶戏“四大金刚”之一。



剧中故事由“凉亭约会”和“反情算账”前后两段组成，习称“上下段”或“上下折”。上段戏主要写四姐于赶集途中，遇见情人四哥哥，两人歇脚凉亭，约定当晚二更时分到四姐房中幽会；下段戏则叙夕阳西下，四姐在房中绣花，打鞋，等待四哥哥赴约而来。可是一更初敲，二更已过，坐至三更，不见人影，四姐姐独守孤灯，恨从心起，和衣而卧。三更频敲，四哥哥从睡梦中惊醒，自知酒后失约，连忙赶至四姐房前，但见夜深人静，不敢惊动，便撬门而进。四姐醒来，怒不可遏，将其推出门外。四哥赌气向其索回财物，二人反目，算帐反情，又爱又恨，情深意浓。最后在四哥哥的百般纠缠之下，终于和解，重新盟誓，永结同心。该剧事件集中，情节可观，全剧仅一旦一丑两个角色，而演出时间长达三、四小时，反情时对唱，长数百余句，上下两韵，反复喧叙，变化多端，每次唱来，台下唏嘘与笑声，时时叠起，深受乡间观众喜爱。1961 年赣南文艺学校重新整理演出，谢德胜、张佐祥饰四哥哥，刘日凤、徐荣秀饰四姐姐。赣州地区剧目室存有手抄本。

方志敏　弋阳腔剧目。编剧万叶、胡若飞。写 1927 年方志敏领导弋横农民举行年关暴动，夺取了两条半枪闹革命，建立红色政权，创建工农红军，开展生产竞赛，打破敌人围剿，在白色恐怖包围下开辟了一块红色割据的新天地，因而使国统区的开明人士闻讯前来参观，看到了一个赤贫中国的未来与希望，无限赞赏和惊叹。但由于蒋介石的疯狂进攻和党内曾洪易的错误干扰，迫使方志敏不得不于 1934 年率部转移北上。苏区军民，泪洒阳关，依依惜别。兵至湘赣边界，遭敌阻截，方志敏于返师途中，不幸落难被捕。蒋介石即派特使赶赴南昌，纠集国民党各界官僚及其所谓“旧友故交”，召开欢迎会，企图说降。方志敏毅然出席，一身正气，威震四座，唇枪舌战，令敌人哑然失色。在狱中，方志敏奋笔疾书，写下了《可爱的中国》等檄文，光照千秋。方志敏被捕之事引起国际共产主义和国内进步人士纷纷通电救援，蒋介石见状大为惊慌，终于密令暗害。一代英豪，壮烈牺牲。该剧于 1976 年由弋阳县弋阳腔剧团首演。导演钱一笑。音乐设计陈汝陶。舞美设计余恩纬。徐永峰饰方志敏，陈林水饰花明山，邹莉莉饰邵玉蓉，林西怀饰苏大嫂，张金泉饰曾洪易，于莉萍饰乔小姐。江西省赣剧团也创作了同名赣剧本，编剧石奎仁。1977 年两剧同时参加江西省纪念井冈山革命根据地五十周年文艺汇演，获演出纪念奖状。弋阳腔本《苏区彩霞》以国统区开明人士参观苏区的情节结构和《北上转移》中方志敏与苏区人民分别时的抒情场面最为别致。演出油印本存弋阳县弋阳腔剧团。

卞主任　京剧剧目。编剧夏雪庆、李景文。写“文化大革命”期间，某市革命委员会高常委，欲将其胞弟高宝的女友章丽花塞进剧团当演员，造反起家的风派人物卞主任慨然



应诺，但未报到。此时公社推荐的知识青年张丽花却先来一步报考，卞主任以张为章，让张填表待考，然而真章来了，反被拒纳。高宝亲自登门说明原委，即又决定去张留章。事情行将办妥，高宝见异思迁，属意美丽的张丽花，又示卞主任留张去章，衍出了一出翻云覆雨的讽刺喜剧。1979年7月，由抚州地区京剧团首演。导演李景文。音乐设计王继荣、程金汤。舞美设计邱佐贤。杨胜春饰卞主任，石慧娟饰章丽花，杨陆英饰张丽花，阮文革饰赵春，常迪吉饰高宝。同年9月12日，参加江西省庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出，获优秀剧目奖，剧本创作一等奖。1980年1月，赴京参加中华人民共和国成立三十周年献礼演出(第十七轮)，获文化部授予的演出三等奖。剧本发表于1980年《星火》第二期。

打金冠　宜黄腔传统剧目。焦循《花部农谭》云："花部所演《铁丘坟》者，一名《打金冠》，为薛刚打杀伪太子，夷其三族"事。而其《观画》一出，……细究其故，则妙味无穷，有非《八义记》所能及者。"剧写薛刚酒后大闹花灯，殴打奸相张太，畏罪逃往其兄阳河节度使薛猛处避祸。是年，猛生一子取名薛蛟。又逢父母寿诞，猛差薛刚往长安拜寿报喜。刚又解怀痛饮，二次醉打张太，并将太子金冠打落，继之捣坏了高皇与文武功臣遗像。张太奏本，唐王下旨，诛戳薛氏满门。刚怆惶逃走，其妻纪鸾英落草韩山，以图复仇反唐。张太唯恐薛猛为患，乃假传圣谕，将猛调入京都斩首。朝臣徐策不忍薛家绝后，乘赴法场祭奠之时，以己子金斗偷换薛猛之子薛蛟，抚养成人。徐见蛟力能举鼎，才气过人，即将薛家受害之事直告，并遣之前往韩山搬婶纪鸾英反唐除奸。薛刚也从青凤山率部与纪氏相遇。徐策之子金斗曾为仙师收去学艺，今亦下山相助，合兵攻打皇城。徐策上殿奏本。逼庐陵王诛杀张太，为薛家平冤雪仇，使忠良团聚，共保唐室江山。此剧宜黄班有清末演出本。赣剧广信班演唱，又分《前金冠》与《后金冠》两种演法。前者演《扫院》、《摘印》、《换子》；后者演《举鼎》、《观画》、《跑城》。前半部唱二凡，后部唱拨子。单出有《薛刚扫院》、《阳河摘印》、《法场换子》、《观画跑城》、《父子相见》等。赣剧传统本收入1959年江西省文



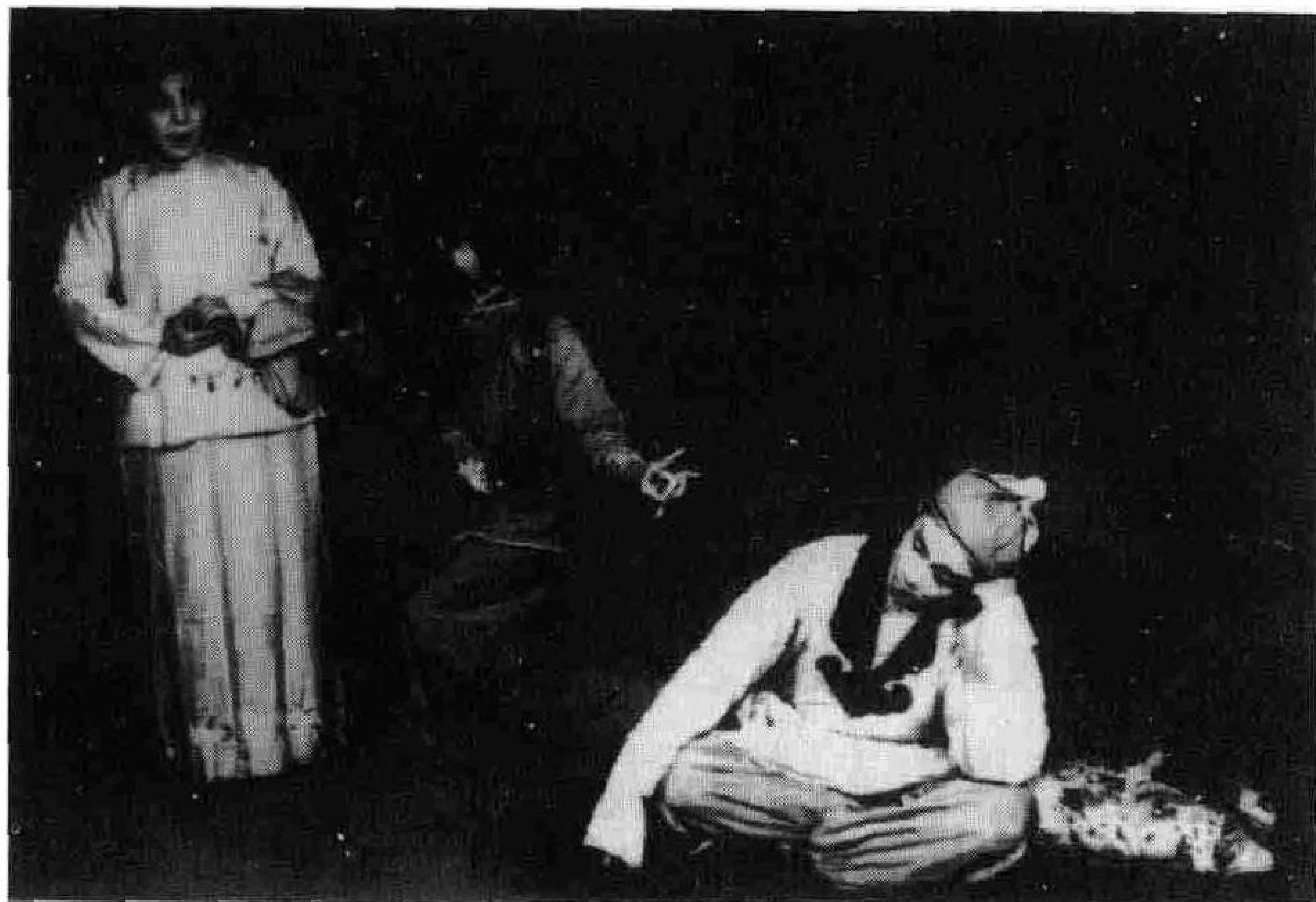
化局剧目工作室编印的《江西戏曲传统剧目汇编》(赣剧弹腔)第三集。

打登州 宜黄腔传统剧目。该剧故事不是出自《说唐演义》。写隋末杨林镇守登州，



屡攻罗成，节节失利。时山东历城捕快秦琼，押解粮草至杨林大营，因笑话杨林触犯堂规，被送交唐国公李渊处审讯。秦琼表述潼关战功，李乃知秦即己之救命恩人，遂留营中为将。继而，杨林与秦琼打赌，若秦打败罗成，愿付皇印。秦得胜回营，杨却反悔。秦夺印而走，杨林追赶，被秦剑伤左膀。杨记一剑之仇，命王舟前往历城逮秦归案登州。瓦岗寨徐勣等闻讯，差史大奈下山暗护。秦起解途中，宿于三家店，因受刑感叹，道出罗成，王舟始知与秦有亲戚之谊。适史大奈到来，三人计议，约定瓦岗寨兄弟，于八月十五日赶往登州搭救。届时，徐勣等化装潜入登州，埋伏校场。杨林命秦琼马插红灯，欲以比武阴下毒手。罗成箭射红灯，瓦岗众英雄一齐杀出，击毙杨林，同回山寨。此剧源于西秦腔旧目，赣剧、盱河、东河、宁河、西河戏均有全本。赣剧原唱二凡，后改西皮。单出有《秦琼表功》、《罗成战山》、《秦琼起解》、《夜打登州》等。宁河戏演出，秦琼由十外扮饰，在《秦琼表功》一折中，秦琼陈述临潼山救驾的表演，运用了“怀里抽剑”、“月中偷桃”等六十四种身段组合和三十二种亮相的连续造型，表现了秦琼的英勇气概和战斗场景。宁河戏老艺人徐福生擅演此剧，1961 年由中国戏曲研究院拍成教学影片。剧本收入 1959 年江西省文化局剧目工作室编印的《江西戏曲传统剧目汇编》(赣剧弹腔)第三集。

打长工 南昌采茶戏传统剧目。写长工老都，以帮佣为生。时近岁末，正要回家过年，遇何氏姑嫂上街雇工。他明知工钱低微，但却不语，跟随上门。至途中，大水浸路，何氏姑嫂要老都背其过水，老都乘机抬高工价，何氏无奈，只好答应。进入何家，又生巧计，骗吃了九碗干饭。在舂米时故意跌落碓边，假装撑死，待何氏



姑嫂去取泄药之际，逃之夭夭。剧中人物两旦一丑，系由赣东采茶《三伢仔放牛》衍变而来。老都一角大智若愚，谐中藏诡，其人其名极富南昌采茶戏特色。剧本收入 1982 年江西省戏曲研究所、南昌市文化局编印的《江西地方戏传统剧本选编》(南昌采茶戏)第二集。

打白米 吉安采茶戏传统剧目。为采茶“十打”戏之一。吉安采茶“十打”戏有：《打

花鼓》、《打面缸》、《打碰壶》、《打豆腐》、《打芋头》、《打白米》、《打草鞋》、《打麻雀》、《打戒箍》、《打倒贴》、《打大挂》等。

《打白米》有两种路子。一写婆婆虐待媳妇，传自宁都采茶，又名《打盘斗米》。叙后娘折磨童养媳，受到儿子指责，由二旦一丑演出。至宜黄采茶添一小姑，不出丈夫，演婆婆与小姑，常常煮蛋下饭，吃好穿好。媳妇冻饿难忍，偷米被小姑发现，遭受鞭打。传入吉安采茶内容又有衍变，写婆婆命媳妇去杵白米，媳妇走后，婆婆又示小姑暗中监视。媳妇在打白米时，想到自己常受婆婆虐待，十分伤心，一气之下，偷了一把白米，却被小姑看见。小姑禀告母亲，被婆婆当场搜身。媳妇羞愤受屈，离家出走。小姑自知有愧，心感内疚，即去寻找，向嫂嫂道歉。媳妇也向婆婆认错，婆婆高兴地做了一餐新米热饭以庆全家和好。另一路为永丰采茶戏演出本，写后母欺凌前房遗孤，只有彩旦、花旦两个角色。唱锣鼓腔，曲调凄凉，颇撼人心。吉安县、宁都县采茶剧团均有手抄本。

打破常规　高安采茶戏剧目。高安地方剧团集体创作，熊荣生执笔。写大跃进时代春节前夕，家家户户忙着过新年。社长皮良臣为了来年夺丰收，他要打破常规，动员全村社员连夜出工挑塘泥。妻子吴正英想不通，社员熊三元不愿意，支部书记亲自登门劝说。终因三元老婆的积极行动相激励，吴正英思想转变，毅然挑起畚箕迎着寒风去积肥。1958 年高安地方剧团演出。导演熊荣生、黄凯。音乐设计刘敏涛。舞美设计汪萍。漆正堂饰皮良臣，张大英饰吴正英，单贤伍饰书记，熊荣生饰熊三元。1959 年参加江西省建国十周年献演，获剧本创作奖。高安中学曾将此剧编为教材。剧本收入江西人民出版社 1960 年出版的《江西十年剧本选》(创作集)。



龙恩报　武宁采茶戏传统剧目。写龙牙县刘家庄主刘员外，娶妻杨氏，生子汉青。杨氏早亡，续弦姚氏，生子汉贵。不久，员外病故，姚欲害汉青夫妇和其女儿金莲，企图独霸家业，便令汉青出外贸易。因某农夫获一白蛇，锄击致毙，汉青见怜，出资赎买放生于大河之中。汉青归家见母，叙述始末，姚氏大怒，逐汉青于门外，汉青负辱投江。谁知其蛇为龙王三太子所化，因游戏不慎而遇难，他为感汉青救命之恩，遂救之并赠宝珠一颗，护至京城。适正宫娘娘有恙，汉青献珠，奇光碧照，病即愈，帝大喜，封汉青为进宝状元。姚氏信青已死，复谋其妻女，逼王氏上山砍柴，逐金莲下河挑水，多亏小叔汉贵相恤，匿王氏母女于吊庄藏身。汉贵外出寻兄，至庄别嫂，王氏杀鸡待之，因血污其衣，汉贵解衣而去。姚氏索子见有血衣，诬陷王氏杀贵，告于官府，定王氏斩刑。汉

贵寻兄途中正遇汉青衣锦荣归，急赴法场，救下王氏。汉青不计前仇，姚氏愧悔不已，一家团聚如初。该剧系由弋阳腔《白蛇记》改编。清代江西弋阳腔"江湖十八本"有此目。今已失传。民国时，饶河乐平班尚能演唱全本。弋阳腔本剧中有临洮筑城情节，故常把《长城记》之《送衣、哭城、赐带》杂入演出。以武宁采茶戏抄本与明代富春堂《刘汉卿白蛇记》相校，只是姓名关目，略有变易，如汉卿为汉青，张氏为姚氏，汉卿之子改为汉青之女，并删去汉青出外贸易，继母灌锡于银，使汉卿被执于官等场次。两剧故事大意全合，但已俗化，更符采茶戏艺术风格。采茶戏抄本今藏武宁县文化局戏剧创作室。

龙床恨　京剧剧目。编剧胡仲愚。1962 年根据赣北地区民间传说改编而成。写明朝万历年间，神宗帝命景德镇御器厂烧造瓷质龙床。由于天寒地冻，龙床屡烧不成，窑工死于此役者不计其数。老窑工赵德被御窑总管丁廉打死在御窑前的龙珠阁。赵德之女司娘，为父报仇，毅然卖身为婢进入丁府。尔后，龙床在赵德徒弟李勇潜心研究下，终于烧成。丁廉为独占其功，企图阴谋杀害全厂窑工。事被司娘得知，新仇旧恨，促使司娘冒险闯入御窑，但为时已晚。李勇率众窑工奋力反抗，终因寡不敌众，惨死窑前。司娘悲痛欲绝，愤然纵身投窑，与龙床俱焚。此剧完稿后，因多种原因，当时未能搬上舞台。1979 年，在省、市文化部门的支持下，重新组织《龙床恨》编导组，曹兆祥、汪宗林、胡康戎、王秀凡等协助原作者再次进行整理加工，由景德镇市京剧团首演。剧本执笔曹兆祥、汪宗林。执行导演王秀凡，助理导演郑春发。音乐设计苏传保。舞美设计王太生。刘珠玲饰司娘，王全喜饰李勇，童玉昆饰赵德，彭青奎饰丁廉，王国范饰万洪。同年 9 月赴南昌参加江西省庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出，获剧本二等奖。1982 年，获江西省人民政府颁发的优秀文艺作品创作二等奖。景德镇市京剧团今藏演出本。



目连传　弋阳诸腔传统剧目。江西现有民间抄本五种，即弋阳腔波阳本，青阳腔都昌本，东河高腔赣县本，吉水黄桥道士本和景德镇潘溪南戏残本。其内容皆演目连救母事，但各自的戏路、情节、关目、排场互不相同。

弋阳腔波阳本为七本连台大戏，初由僧侣搬演。写豪门傅荣贪财克众，依富忘仁。荣死后，其子傅相改恶从善，斋僧布施。适梁武帝弃君慕道，高筑台城，入佛修真。皇后郗氏三番劝谏，禅心不动。帝助银九万建造西天波罗堂，傅相也助银一万，并为朝廷解金赴西天。佛祖见诚，赠傅相萝卜花一枝，持之归家，其妻产子，遂取名萝卜。傅相原为上界仙童，今善功已满，引度升天。刘氏听信胞弟刘贾之唆，遣子出外经商，弃佛践盟，大开五荤，杀



牲害命。刘氏亵渎神灵，玉帝颁旨，命三曹将刘氏逮进阴府，打入地狱，永不超生。刘氏托梦求子超度。萝卜决意赴西天见佛救母，历尽艰辛，观音几番试其心迹，终不为动，后至西天佛地，脱化凡体，得佛名大目犍连。因思念母亲在阴司变犬受难，遂辞佛祖往地狱搭救。乃于七月十五日设盂兰大会，追荐超度。后刘氏复转为人身，傅氏合家修善，九族升天。弋阳腔波阳本继承了南宋《目连戏文》四本结构的路子，即第一本演"梁武帝"首传，二三四本演目连正传，并大量增入杂扮小戏，如《小尼思凡》、《和尚下山》、《僧尼相调》、《王婆骂鸡》、《三匠争席》、《瞎子讲评》、《哑子驮妻》、《花子造反》、《金氏上吊》、《不义打父》、《孤幽上坟》、《地方自叹》、《哑子夜寝》、《请医救母》、《龙女戏节》等。

青阳腔都昌本(二百一十四出)基本上与弋阳腔本相同，但杂出又有增多，如《出卖青螺》、《继母冤儿》、《小鬼诉冤》、《妈妈训妓》、《赶妓上轿》、《丁香杀夫》、《义犬报仇》、《仰店算帐》、《浓保讨饭》等。

东河高腔本与吉安道士本，同属道士演唱本，始于赣东北贵溪县的道士班，盛于赣中吉安地区道教法事活动中，后为吉安高腔和赣南东河高腔所采用，形成了与弋阳本不同路子的"道士目连戏"。全剧亦为七本连台规模，其第一本梁武帝出家修佛故事已被删去，代之而补写了傅相兄弟与道教天神命运相依的两本新戏。第一本写傅相一生乐善好施，有邻居陶全贡，昔日其祖与傅相之父傅秩共于兵部供职，后因陶、傅两家均被盗寇暗害问罪，同判戍边充军。傅秩于押解途中贿赂解差，诈死偷生，逃回家乡，因而连累陶父倾家荡产。今傅宅仍然荣华富贵，陶全贡嫉恨难消，即将傅家往日隐军之事，状告于巡按。案发后，傅相被发配滇南代父服役。途经玄天上帝神庙，捐资化缘，庙主见财起意，将银两贪为已有，遭雷击毙。傅相到达滇南，千户官知傅相平生行善，遂于军中僻一静房给以拜佛念经。时金罗王犯界，朝廷命川南都堂洪帮正为监军总督，傅相应召上阵，赖玄天上帝相助，刀劈金王，洪部大胜。战后，玄天上帝托梦洪帮正，留下四句谒语，暗示立功者乃军中斋子傅相，洪即召见，并授予副指挥之职。不日，由其弟傅林顶了军位。第二本，写傅相由滇南还乡，为求子继续拜佛，别妻离家去灵山受戒。元始天尊闻知傅相久设经堂，举正不虚，有心保擢生育后裔。适有如来殿前桂枝罗汉，听经不尊，被打下酆都化为尘世中的一颗白螺，置于沙滩泥土之间。傅相见螺，恐为渔人捞去，便命人送还深水放生。白螺三番两次，送走又回，傅相乃捧之回家，供于禅房佛前。刘氏疑以是不祥之物，将其打碎。傅相见状内心十分忏悔，忙吩咐埋至后花园中，并建"水陆大会"，请僧替螺超度。元始化为道长，为其诵经打醮，埋螺处忽长出一枝硕大萝卜，元始取来切开，送刘氏吞服，产下一子，取名萝卜。一个佛体投

胎的婴儿却由道教尊神护降人间，因此道士本的目连传便涂上了佛道两家的浓烈宗教色彩。在许多重要情节和演出排场上，隐佛扬道，全剧中大量出现道教仙界的神黼。如：三官、四御、龙王、八仙、雷神、电母、司命、功曹、城隍、土地，乃至傅家的灶君、门神，演出时处处喧染道教排场与气氛。如《魁星点斗》、《钟馗收鬼》、《八仙庆寿》、《王灵官驱邪》、《张天师登坛》、《马关温赵四将擒白猿》等等。吉安道士戏中还插有《劈山救母》、《二郎神与哮天犬》、《二十四孝》等情节。

景德镇潘溪南戏残本，为民国七年(1918)所抄，今存四本，梁武帝一本，目连两本和西游一本，可作七夜演完，也可分四夜或五夜演出。演四夜时，则《梁王忏》、《西游记》不演，若演五夜，便在上两本中抽出部分折子加入。皆唱弋阳腔，为元代南戏目连传遗目。每本开演前都有末、外上场报台，唱〔画堂春〕或〔西江月〕曲牌，概述各本故事大概，而且每本结尾都有小团圆，仍保持南戏剧本惯用形式。《西游记》颇具特色，分前后两段。前段十五场，写东海龙王三太子游玩江湖，损坏民船，玉帝将其贬为金丝鲤鱼，复为渔翁所网，卖给卜卦先生袁首成，袁将其放回河内。龙王化作凡人欲与卜卦先生打赌，若下雨时辰不差，龙王即输头与卜卦先生，不然就要火焚袁的六甲天书。不料洪都干旱，玉帝发旨命龙王布雨。龙王叹服卜卦先生果有仙术，故命雷公电母改了布雨时辰。玉帝大怒，命三曹斩龙治罪。因三曹即是唐丞相魏征，卜卦先生教龙王求见唐王搭救。唐王梦中许下诺言，但魏征在梦中已执刑将龙王斩首，唐王大惊。龙王来到阎王殿前状告唐王言而无信，经阎王调解，唐王答应做水府大醮超度龙王。后段十五场，写唐玄奘往西天取经超度亡魂。唐王封玄奘为大唐圣僧，并赐白马三宝于长亭饯行。时有某处洞府猴王，潜入天庭盗取太上老君的仙衣红帽和王母娘娘的仙桃仙酒，为自己作寿庆筵。玉帝得知猴头偷盗之事，即命托塔李天王、茅山徐盛、灌口二郎神、三太子哪吒等天兵天将下凡捉拿。猴王迎战，被观音压在花果山下。适唐僧路过，收之为徒，取法名孙悟空同往西天。后又收服野猪、沙虫二精。师徒一行四人，历尽千辛万苦。初遇鼠精，唐僧被摄，悟能施计，将鼠吞入肚中，悟空变猫将其咬出毙命。继至乌风洞口，有一黑熊精化一茅庵诱唐僧投宿，盗其三宝。悟空化作黑熊之妹白衣秀模样，献上猴毛所变的灵丹为黑熊上寿，黑熊吞下，腹内绞痛致死。再到火焰山，山火熊熊，不能通过。悟空复变作牛魔大王，骗取铁扇公主芭蕉宝扇灭火过山，最后终达西天。唐僧师徒拜见佛祖，佛祖亲将经卷交付唐僧。但留下悟空兄弟三人，送唐僧一人持经回东土复旨。唐僧回至长安，大摆法场，超度龙王以及皇室亡灵俱登仙境。圣谕唐僧有功，封赠满门，又赐半副銮驾游街三日，一家团聚。目连传《西游记》本，较之小说《西游记》内容更为质朴简约，其中《作饯》一出，与元杂剧《唐三藏西天取经》同一故事，唱〔小梁州〕、〔古梁州〕等北曲声腔，似有渊源关系。弋阳腔波阳本，有清同治三年(1864)手抄本和 1980 年校勘铅印本，藏江西省赣剧团。青阳腔手抄本藏湖口县文化馆。东河戏高腔本，藏赣州地区剧目工作室。景德镇潘溪残本，藏景德镇市剧目工作室。

四国齐　宜黄腔传统剧目。事见汉刘向《列女传》。元杂剧《齐丑后无盐破连环》、《吴起献秦挂帅印》、《无盐女刀扑胭脂马》诸本，均衍此事。写战国时，齐景公昏庸无道，沉湎酒色，听信西宫夏艳春谗言，将正宫钟无盐赐缢。大夫晏婴计救钟后，使其隐身埋名，匿于后园，而己则退归故里。魏王见齐国力衰微，遂拜吴起为帅，纠合诸侯，联军攻齐。夏妃与兄通敌内应，以致魏兵压境。齐景公急忙上朝，擂鼓鸣钟，哭殿求将。忽想起谋臣晏婴，下诏复职议事。婴乃告钟后未死，领景公同到后园观女兵操练，景公大喜，真心悔悟，无盐始允出征。



此剧源于西秦腔旧目。宜黄班演出，唱腔以平板与二凡交替使用。赣剧，盱河戏、宁河戏、西河戏均能演出全本。宜黄戏、赣剧中的齐景公以花脸应工，丑行表演，脸谱为红黑白三色，画锯齿眉，眉心中有一问号，表示昏庸和犹柔寡断。赣剧钟无盐系大旦扮演，勾八宝荷叶脸，妩媚英武，为旦行开脸戏之一。宜黄戏钟无盐前正旦后武旦，开铜钱桑叶脸，意为采桑女，后母仪天下。宁河戏与宜黄戏相同，然于眉宇间加画三支箭，以示武艺出众。其中《点马》一场，宜黄戏的女兵装扮，身扎马形，似民间灯彩，宁河戏则用衣襟下摆做出马头形状，前摆夹于左手手指之中，右手提起后摆作马尾，一前一后，应鼓而跳，踏节而舞。齐景公数马之念白，犹如绕口令，越数越快，手舞足蹈，很有特色。

西河戏又名《湘江会》，增演魏王邀请齐景公湘江赴宴，席间齐后钟无盐与魏国大将吴起比武获胜。钟归国后分娩，西宫夏妃与兄以狸猫调换太子，齐王视为怪物，遂斩钟，被金甲神所救，纳于婴府。后齐王请钟出战，钟乃变化种种神鬼相恐吓，击退吴起。齐王杀夏妃，立太子登基。剧中无“哭殿点马”情节。齐王由外扮演，钟无盐由跷子旦应工，有踩跷做工，与赣剧《蓝田带》钟无盐表演相同。1960年，若非、伯颛据宜黄戏老艺人李忠保口述整理，由宜黄县宜黄戏剧团排练上演。导演丁全敏。音乐设计王仕仁、魏福荪(特邀)。舞美设计唐超骏。应用贤饰齐景公，吴松林饰晏婴，黄闽媛、罗保玉饰钟无盐，方珍香饰夏艳春。同年以《哭殿》、《点马》两折参加江西省青年演员汇演。1980年4月，宜黄县宜黄戏剧团和修水县宁河戏剧团均以此两折同时参加江西省古老剧种调演，备受行家关注。宜黄县宜黄戏剧团今存1960年演出本。

四九看妹　高安采茶戏传统剧目。民国三十三年(1944)前后谌国泰根据瑞河采茶戏《下南京》改编(见彩页)。写四九外出经商与情妹银心辞行。交出钥匙，托咐代看家门。银心要四九帮她捎带衣饰与脂粉，四九假意推说无钱不买，故而引起一场情人间的小小风波。最后解除误会，银心接下钥匙，二人高兴话别。该剧以小丑、花旦应工。丑戴礼帽，玩

动折扇。旦束围裙，甩开手绢，载歌载舞，轻松活泼。名丑谌国泰表演时，转动头上礼帽，绕行一周，堪称绝活，倾倒无数观众。1956年刘敏涛重新整理，由高安县采茶剧团排演。1959年曾上庐山为中国共产党八届八中全会献演。谌国泰饰四九，彭金花饰银心。高安县文化局今藏油印本。

帅家庄　瑞河戏剧目。原名《国仇家恨》。编剧吴有汉。写抗日战争胜利后，帅家庄人以为能安居乐业，但因国民党挑起内战，黑暗仍然笼罩着帅家庄。帅妈妈的长子与儿媳被日军抓走后，一直杳无音信。她与小儿二牛，小儿媳余小红苦度时光。汉奸帅三龟又摇身一变，成为国民党的谍报官，更加无恶不作，觊觎得到小红，于是抓走二牛，殴打帅母，摔死婴儿。帅家家破人亡。帅妈妈在亡夫坟前上吊自缢，幸得游击队救下。暗藏于莲花庵的小红，又被帅三龟探晓，正欲搜捕，巧逢二牛和游击队及时赶到，将敌人一网打尽。不久，从日军兵营逃出而投奔解放军的帅家长子与儿媳也回到家乡，帅妈妈一家终于团聚，重见天日。奉新县地方剧团演出，导演杜广。音乐设计曾述桂。舞美设计罗平山。皮金秀饰帅妈妈，刘诗经饰帅二牛，刘素梅饰余小红，傅甫宽饰帅老忠，徐衍华饰帅三龟。该剧首次将瑞河高腔用于现代戏中，获得极大成功。剧本刊于1962年《宜春地区戏曲选录》。

白玉炉　宜黄腔传统剧目。全本已佚，剧情不详。据残存关目，可窥大略。写明朝时有一国宝"白玉炉"，被女寨主拦路劫走。书生王英登进京赶考，亦被虏之上山，强行成婚。送别时，女寨主以白玉炉相赠，并嘱其炉中有仙，焚香即现。英登夜宿客店，试炉果验，乐声大作，仙女下凡，惊动了众人。店家告之为劫宝盗贼，英登被捉拿归案，判成极刑。女寨主闻讯下山，大闹法场。后因外寇入侵，帝令英登劝女寨主归降，率兵征番，平寇凯旋，加封英登夫妇功臣，金殿团圆。剧中"女盗赠宝"，"因宝招祸"等情节，早见于明代说唱词话《张文贵》诸篇，然皆附会于包公案中。此剧为宜黄戏光绪年间三十五种二凡演出本之一。东河戏演唱吹腔。单出有《催贡劫炉》、《山寨成婚》、《祭炉遇险》、《大劫法场》、《平寇封宫》等。1958年江西省宜黄戏剧团整理排演，并参加抚州地区戏曲汇报演出。今存全剧曲谱油印本。

半截牡丹烟　赣东采茶戏剧目。1971年由玉山县文工团集体讨论，钟灵气执笔。写老工人洪长年于二十世纪七十年代秋从省城退休回到老家省亲，路遇因贪玩而误了去车站接客的孙儿小武。匆忙中，从小武口袋里掉出半截名牌牡丹烟，爷爷拾起不禁为之震惊。小武父母因忙于工作很少顾及孩子作业和生活，因而小武常与不三不四的外人来往。当地某厂仓库保管员刘二便以交朋友为名，唆使小武为其传递信件。此时，工人老赵对小武爷爷和妈妈谈起清查对象刘二与小武等一些少年过往甚密之事，爷爷又从小武近来看坏书，学抽烟和不完成作业等现象，联系种种反常举动，深感事非偶然。原来小武为刘二所送之信件竟是刘二与他厂贪污犯暗中串供的一纸攻守同盟。小武惊醒，并随爷爷向两厂领导反映情况。刘二为探虚实，溜进小武家与爷爷相遇，岂料冤家路窄，正是旧日仇人。刘二见伪

装撕去，便露出凶相，企图杀人灭口。此时，老赵、妈妈、小武等人赶到，旧恶新罪彻底清算。该剧忆苦思甜与敌我交锋两段戏，不落俗套，迂回曲折，耐人寻味。剧中主要唱段，颇具新歌剧韵味，曾一度广为流传。执行导演王永哲。作曲张炳森、聂道格、黄宗昌。舞美设计夏乾云。王永哲饰爷爷，卢剑饰妈妈，萧绍文饿小武，艾红光饰老赵，黄暖裳饰刘二。1972年参加江西省现代戏调演。剧本首发于1971年上饶地区《工农兵文艺》，次年由江西人民出版社出版。

百花台　宜黄腔传统剧目。清代宜黄班创编。写扬州李文正父母双亡，家道贫寒，难以度日。与老仆共议，同往杭州投靠岳父穆贵。贵有二女，长女瑶溪，嫁夫孙化龙，次女瑶琴，从小许予文正。贵嫌贫赖婚，将文正主仆禁于柴间不得与他人相见。老仆当晚病死，文正借银收尸，贵即胁文正写下退婚之约，并逼其卖身为奴，改名扬州李。时值百花娘娘寿日，瑶琴偕婢飘香游园赏花，遇文正扫园，知系姑爷。正商谈间，为瑶溪撞散。瑶琴暗约文正于百花台相会，赠以金银，嘱其上京赴试。瑶溪偷听，引父捉拿，文正脱逃。瑶琴被父绞杀未死，抛至荒郊，幸得家人穆兴、穆旺相救，送至穆府故交金大人处暂避。文正殿试中魁，弹劾穆贵嫌贫爱富，圣赐尚方宝剑，惩处穆贵。后经金大人相劝和好，招亲团圆。赣剧原唱二凡，后改浙调。单出有《投亲逼奴》、《花台相会》、《三绞盗棺》、《荣归辩府》等。该剧在赣东北地区深入人心，“百花台大姐”，已成为民间“悍妇”之代称。今赣剧、盱河戏皆有抄本存世。



寻亲记　九江青阳腔传统剧目。因剧中人周羽著有《台卿集》一部，青阳腔艺人俗以《台卿集》为其剧名。写开封生员周羽，妻郭氏，家贫穷，夫妇相依。同里有富豪张敏者，多凶残，素不仁，见郭氏貌美，欲谋娶。乃设计害羽，遣狠仆宋青杀保正，移尸嫁祸，使周羽蒙冤，陷于死牢。禁子悯其苦，助银郭氏，起状上诉。侯府尹出巡，拦马申告，遂减刑改判，发配广南。张敏贿解卒，于途中毙羽。至金山庙，庙神托梦警告解卒，卒惧，羽始而得释，流落鄂州。有李员外见羽斯文习儒，乃留之教馆训蒙。郭氏生子，取



名瑞隆。张敏强抢郭氏成亲，郭毁容教子，就学登科，并述其父被陷始末。隆弃官寻父，至鄂州李员外处，值大赦，羽已归。李恐瑞隆不识其父容，即以羽所赠手迹《台卿集》付之，嘱以此诗集可作父子相认见证。旅途中，果相逢。羽飘泊二十余载，终于合家聚首。时范仲淹任开封府尹，查访张敏恶行，重惩其罪，雪羽深冤。后瑞隆迁升，一门荣盛。该剧来源已久，《宋元旧篇》著录《教子寻亲》一目。明富春堂刊有《周羽教子寻亲记》，据《曲海总目提要》说：为明初人所作。祁彪佳《曲品》列入能品。明代时数易其本，至《寒山堂曲品》中已有五改。其优秀的单出，自万历元年(1573)起多有刊行，《词林一枝》、《摘锦奇音》、《徽池雅调》等均有选收。九江青阳腔新添《周羽分监》和《郭氏告状》两出，真情苦境，甚是可观。其禁子一角，大段滚唱，令听者鼻酸。剧本收入 1959 年江西省文化局剧目工作室编印的《江西戏曲传统剧目汇编》(青阳腔)第一集。

西域行　赣剧剧目。又名《班超与班昭》。编剧凌鹤。取材于《汉书》班超传。写东汉永平十六年(公元 73 年)班超率领三十六位壮士出使西域，联合弱小诸国，抗击匈奴侵略，宣扬汉朝恩威。其妹班昭以内宫侍读身份，与他内外配合，终于战胜保守派与顽敌。班超于永元十四年(102)奉旨回朝，兄妹相别三十一年，皓首才得重聚。全剧七场：《洛阳告别》、《于阗斩巫》、《汉宫夜谏》、《环跪求留》、《内廷辩诬》、《履险成功》、《白发重逢》。《汉宫夜谏》和《宫廷辩诬》为班昭重场戏，情节虽系虚构，内容却有所据，是赣剧舞台上第一次出现这位古代女历史学家的艺术形象。1961 年 4 月江西省赣剧院谱唱弋阳腔首演于南昌。执行导演高履平。音乐设计乘舟。舞美设计施文启、李朝暾。历史顾问姚公春骞。特约服饰、道具顾问沈从文。童庆礽饰班超，潘凤霞饰班昭，杨桂仙、熊中彬饰马太后，乐一生饰第五伦。剧中人物众多，演员阵营整齐，场景宏伟，服饰道具考究。《于阗斩巫》一场糅合了江西傩舞和新疆舞蹈的表演，使古意和塞外风情浑然一体。该剧演出场数不多，但盛况空前，影响很大。1961 年 8 月毛泽东主席在庐山看了其中的《宫廷辩诬》一场。1962 年 5 月江西省赣剧院一团由吉林省赣剧团协助在北京中南海怀仁堂演出，得到周恩来总理、陈毅、乌兰夫副总理的亲切关怀和指导。因班昭原是《女诫》的作者，在历史上被视为封建礼教的代表人物，而剧中却以英明的政治家面貌出现，省内外文艺界和史学界对此展开了热烈的讨论，但一致认为是当时较好的艺术作品。剧本于 1962 年底由中国戏剧出版社出版。江西省赣剧团今存演出本。



西厢记　赣剧剧目。1961 年凌鹤以董解元《西厢记诸宫调》为蓝本，参考王实甫、关

汉卿《西厢记》原著改作。写唐贞观年间，洛西书生张珙和故相千金崔莺莺在普救寺邂逅，两情相悦。在红娘、法聪的帮助下，冲破崔夫人和郑恒的种种阻挠，最后私奔，以追求自由生活。全剧分为上、下本，上本八场：惊艳、酬和、寺警、赖婚、送柬、赖简、寄方、佳期。下本七场：婚贷、拷红、饯别、惊梦、报捷、拒嫁、偕奔。此剧突出莺莺反抗封建社会的性格，删去张珙高中、完婚等情节。在《佳期》中以张珙、莺莺吹箫、抚琴表现“鸾凤和鸣”的意境；《惊梦》中莺莺装神，红娘拳打郑恒的特别处理；《赖简》中对“迎风户半开”的新鲜解释以及《偕奔》的结局，都是改编本独具见解之处。全剧用赣剧青阳腔演唱。1961 年 8 月江西省赣剧院一团首演上本于庐山，1962 年 2 月续演下本于南昌。导演高履平。音乐设计乘舟、曹跃春。舞美设计李朝暾、郑湘琪。潘凤霞、段日丽饰崔莺莺，童庆礽、万良福饰张珙，童明明、邹莉莉饰红娘，杨桂仙饰崔夫人，李水保饰郑恒，黎明缘、魏福水饰法聪。因该剧比原著有所发展，唱词典雅，演出精彩，声腔忏丽动人，倍受各地文学艺术家赞赏，纷纷撰文、赋诗以抒观感。香港一位艺术收藏家在其题为《石西厢》（凌鹤姓石）署名真汉的文章中附诗一首：“会真翻作石西厢，胜过当年关董王，演到佳期甜绝处，莺莺今信在南昌”（见 1961 年 11 月 19、21 日香港《大公报》第三版）。自此是剧以“石西厢”闻名国内外。剧本收入江西人民出版社 1982 年出版的《凌鹤剧作选》。

西门豹　赣剧剧目。姜朝皋编剧。写战国时期，魏国邺县漳河常闹水患，豪长与巫婆串通一气，诡称河神发怒，得送妙龄少女下嫁水府，方可消灾免祸，实是籍以敲榨民财，危害百姓。新县令西门豹，耳闻此情此景，心如火焚，深入查访，洞悉民情之后，决计为民除害。故于河神送亲大典之际，巧施“以其人之道，还治其人之身”的策略，将巫婆、豪长等一群作恶魁首先后推下河中，当众揭穿了“河神娶妇”的骗局，继而带领民众，兴修水利，根治漳河。该剧情节紧凑，跌宕有致，其中第四场巫婆、豪长强行为河神迎亲，柳翠莲父女生离死别的长段对唱，字字血泪，催人泪下。第六场西门豹惩处豪绅酷吏、巫婆恶棍时，机智锐利，有胆有识，而群丑们的愚蠢之态，令人忍俊不禁，大快人心。该剧 1980 年由波阳县赣剧团首演。导演汪信仁。音乐设计王遇龙、施申富。舞美设计李梦儒。张星斗饰西门豹，胡瑞华饰柳翠莲，叶朝文饰柳旺，余佐才饰豪长，饶涌生饰廷椽，王根香饰巫婆。剧本发表于 1981 年第二期《江西戏剧》。



在荣誉面前　南昌采茶戏剧目。编剧万里鹏、喻西金、李森、曹达金、王巧林，执笔王巧林。二十世纪六十年代初，根据南昌建业染织厂和江西棉纺厂劳动模范的事迹创编而成。写连续六年被评为红旗先进单位的创新染织厂厂长高木生和漂染车间主任老工人齐

铁生在荣誉面前所持的两种截然不同态度。车间主任齐铁生勤勤恳恳，公而忘私，在荣誉面前，不骄不躁，勇往直前，虽然屡次试验失败而仍不灰心，以自己的双手和工人们的智慧终在党支部书记洪春大力支持下，试制成一种代替进口原料的新配方，使大批美丽的彩霞呢投入生产，完成了国家下达的生产计划，使先进厂获得了更大荣誉。南昌市采茶剧团首演。导演曹达金。作曲郭申之、宋华杰等。舞台设计汤云鹏、朱春致、南伟善。1964 年参加江西省戏曲现代戏观摩汇演，获演出一等奖。南昌市采茶剧团存有演出本。

过　秤　赣剧剧目。编剧江修林、童翊汉。写农村耕作技术改革，某生产队一老队长思想保守，不敢大胆推广“复式密植”。妇女主任带领社员进行实验，丰收在握，而老队长仍不相信，还要打赌过秤。最后，秤杆翘起，打痛了他的鼻子，才哭笑不得认输作罢。1958 年由余江县赣剧团首演。导演江修林。音乐设计江修林。许萍珊饰老队长。同年，参加江西省第二届戏曲现代戏观摩汇演。该剧同时发表和收入《星火》、《血花》等报刊杂志。江西人民出版社、赣北人民出版社出版单行本。

老少配　赣南采茶戏传统剧目。又名《双检茵子》。剧本整理左云祥。写大宝爱上三妹，两人暗约上山借检菌之机商议婚事。因三妹有娘无爹，而大宝有父无母，双方都不愿丢下父母于不顾而自嫁娶。于是想出一个两全其美之策，为老人牵线搭桥，两家合为一家。其时，两位老人上山寻找儿女正好相遇，互吐衷肠，虽有结伴之心，却碍于世故难以启齿。但经小两口撮合，老两口终于同意“老少合配”喜结良缘。赣州地区文艺学校和赣州地区采茶剧团曾多次修改排练上演。袁大济饰大宝父，蓝美华饰三妹娘，萧启文饰大宝，刘西贞饰三妹。赣州地区剧目工作室藏有手抄本。



孙成打酒　高安采茶戏传统剧目。1957 年由谌国泰口述，黄凯整理。写孙成随老皮匠邹三吉学艺，邹因孤身一人，所以爱徒如子。孙成聪明伶俐，在帮师傅打酒时结识了酒店张氏之女桂英，两人互生爱慕。邹三吉始猜疑孙成行为不端，后查明原委便主动为徒作媒。张氏寡居无子，一心想招孙成入赘，邹三吉单身无靠，不舍徒弟离去。后经桂英、孙成撮合，邹三吉与张氏结为一对，老小四口合成一家，共理生计。该剧以老丑、小生、闺门旦应工。1957 年由高安地方剧团首演。导演黄凯。音乐设计刘敏涛。舞美设计汪萍。谌国泰饰邹三吉，邓顺秀饰孙成，彭金花饰王桂英，汪少萍饰张母。该剧语言生动诙谐，民间色彩浓郁，富有生活情趣。尤其是谌国泰创造性的表演技艺，使之成为保留剧目。1979 年宜春地区采茶剧团重排连演一百余场。同年 12 月赴京参加文化部举办的庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出，誉满京华，获创作一等

奖，演出二等奖，扮演邹皮匠的夏咏泰被誉为“江南名丑”。剧本收入1958年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·江西卷》和1960年江西人民出版社出版的《江西十年剧本选》（整理集）。

回　门　抚州采茶戏剧目。编剧梁腾渊、陈昌俊、朱德和。根据东乡县幸福水库素材创作而成。写青年农民大春、细妹结婚三天，刚要回门探亲，恰逢水库工程堵口，小两口商量放弃回门，参加水库劳动。大春娘却按当地风俗备好土车，催促儿子送媳妇回娘家看望父母。儿子儿媳难以推脱，便假装回门推着土车却上了水库工地。大春娘发现有诈，随后追赶，巧遇亲家亦在工地。在大春、细妹和亲家的劝说下，打通了思想，同意儿子媳妇放弃探亲，一家人共同参加水库堵口合拢工程。该剧安排了坐土车的情节，把民间车仂灯的表演，搬上舞台，达到形式和内容的有机统一。1964年由东乡县采茶剧团首演。导演梁腾渊、陈汝东。音乐设计徐天然。舞美设计梁腾渊。陈汝东饰大春，黄早梅饰细妹子，何林生饰岳父，徐秀英、涂淑媛饰大春娘。同年8月，参加江西省戏曲现代戏观摩汇演获剧目奖。剧本刊登于1960年江西人民出版社第一期《农村俱乐部》。

红粉泪　抚州采茶戏剧目。熊哨定根据抚州地区民间口头传说故事改编而成。写湖广襄阳人梅姑因家乡遭受灾荒，夫妻逃至汝水，靠卖唱度日。恶霸周镇山见其貌美，诱之入府，强污梅姑，杀害梅夫。塾师赵师贤怜梅姑之苦，辞馆同返盱城，教梅姑之子钟儿读书。周镇山知梅姑下落，即派张彪追拿。梅姑正欲偕儿潜躲，见张彪突至，知难脱身，乃萌死念。当即修书托孤于赵，遂投河自尽，幸遇渔翁梁老汉搭救，认为义女。十年后，钟儿长大成人，赴京应试，赵师贤与梅姑重逢于梁家。周镇山闻讯，又命家奴抢梅进府，梁老汉出面阻挡，遭其惨杀，并串通知县，反嫁祸于梅姑，问成死罪。赵师贤赴京鸣冤，险遭不测。幸得钟儿赶到，救母脱难，诛霸惩凶，报仇雪恨，母子团聚，悲喜交集。1961年春，由临川采茶剧团首演。导演范涛。配曲龙雪翔。舞美吴高棠。余景荣饰梅姑，朱勤本饰周镇山，周希贤、傅宗祥饰钟儿，陈志茂饰赵师贤，邹生发饰张彪，黄龙高饰县官。该剧在省内外演出达两百余场，为临川县采茶剧团“炮戏”之一。今存演出本。

红松林　抚州采茶戏剧目。根据赣南老区采访素材创作（见彩页）。编剧林凡、易兰英、张振安。写红军撤离江西苏区，北上抗日，留下一支部队在红松林地区坚持游击战争。一天，排长洪胜虎下山侦探敌情，被敌人发现行踪，白军倾巢出动，白天黑夜，四处搜捕。地下党员郭春生和其女儿郭冬梅为掩护洪胜虎传送情报，不幸落入敌手。郭春生父女身受严刑，不吐口供，视死如归。敌人要将郭家父女吊死在松树林中，于行刑之时，张大山率领游击队下山营救，消灭了白军，活捉了地主武装头目万高贵，解放了万家寨。该剧1958年由抚州市采茶剧团首演。导演林凡。音乐设计李德良。舞美设计万元昶。李如贞饰郭春生，易兰英饰郭冬梅，李云贞饰洪胜贵，单冬阳饰万高贵。同年8月，抚州市采茶剧团以此剧参加江西省第二届戏曲现代戏观摩汇演，获剧目创作奖、演出奖。剧本于1958年收入《中国

地方戏曲剧本集成·江西卷》和 1960 年《江西十年剧本选》(创作集)。1977 年 10 月,又一次作较大修改并重新排演,参加江西省纪念井冈山革命根据地创建五十周年文艺调演,再享盛誉。



红色宣传员　赣剧剧目。编剧聿人、文锡。根据同名电影、话剧改编。写朝鲜民主主义共和国“千里马”运动中,劳动党员、基层农业社宣传员李善子以身作则,团结群众,通过艰苦细致的思想政治工作,改变因各种原因造成的后进群众的精神状态,使穷社变成富社,获得“千里马作业班”的光荣称号。1964 年 7 月江西省赣剧院一团用青阳腔首演于南昌。导演刘安琪、童庆礽。音乐设计乘舟、雁州、南师。舞美设计郑豪季。熊中彬饰李善子,万良福饰崔官弼,李菊香饰福善婶,童庆礽、郑享宝饰崔镇午。此剧聘请朝鲜族文艺工作者为艺术顾问,洋溢着朝鲜人民载歌载舞的生活气息和民族风貌,充分发挥了青阳腔委婉、抒情的特点,在唱词、音乐、表演、舞台美术等方面均给人以耳目一新之感。李善子在《夜锄》一场中的演唱尤为动人。被称为“是一部精雕细刻的作品,是戏曲如何表演现代生活的一次较为成功的演出”,受到省内外观众和文艺界的一致赞扬。江西省赣剧团存有演出本。

安源大罢工　萍乡采茶戏剧目。编剧李实红。写民国十一年(1922)萍乡煤矿工人在毛泽东、刘少奇、李立三等人的领导下,掀起了一场闻名全国的安源工人大罢工的革命风暴。老工人藤锦堂为其妻治病,向资本家借银受骗,激起工人义愤,与之说理。适矿井倒塌,老板封窑,许多工人惨死井底,哀鸣遍野。工人阶级团结起来,成立了工人俱乐部,学习革命道理,渐渐认识了自己的阶级力量,从而发出了“从前是牛马,现在要做人”的强烈呼喊。他们与霸头李镇澄、王鸿卿进行针锋相对的斗争,组织罢工,与资本家谈判,争取工人权利。展现了二十世纪二十年代中国共产党建党初期领导产业工人起来革命的宏伟画卷,刻画了我党领导人物险危不惧,一身是胆的勃勃英姿。该剧曾十七次易稿,一年时间的排练与修改。1959 年由萍乡市地方剧团演出,导演萧松。舞美设计陈全昌。唱腔设计邓光西、邓小岩。邓小岩饰藤锦堂,刘世炎饰刘昌炎,蓝焕连饰周二花,冯文若饰二花嫂,任萍云、罗怡瑶饰珍珠子,殷先明饰李镇澄,刘于兰、胡淼饰舒楚生,萧松饰王鸿卿。同年参加江西省庆祝中华人民共和国成立十周年文艺调演,获得剧本创作、导演、音乐设计、舞美设计和表演五项大奖。调演后,又被派往九江、黄石、武汉、岳阳等地巡回演出,并进京,为纪念国庆十周年献演。剧本于 1959 年由江西人民出版社、中国戏剧出版社分别出版。

还魂记　古典戏曲剧目。又称《牡丹亭》。明代汤显祖著,为《玉茗堂四梦》之一。本事出于话本《杜丽娘慕色还魂》,并借鉴前代志怪小说和元杂剧的某些片段,创作而成。全

剧五十五出，写杜丽娘因伤春而逝，因情而死，由情复生，终与梦中情人柳梦梅结为百年之好。始唱海盐腔。约于明万历二十六年(1598)由临川宜黄班首演。宜伶于采、王有信扮饰杜丽娘情曲最佳，“韵若笙箫”，“清微苦调”，令人销魂。清康熙时，临川抚河大班改以昆腔演唱，表演尤精。清乾隆间宜黄县叙伦、集秀两部昆班旦脚髦官、尤官皆因擅演是剧而名著一时。髦官传唱的《离魂》一折，其曲一波三叠，娓娓楚楚，体味汤剧“意趣”之深，“可谓无双”。



1957年江西省文艺界为纪念汤湿祖逝世三百四十周年，凌鹤据原著改译，删繁取精，仅撷前二十五出，浓缩为九场。即训女延师，春香闹塾、游园惊梦、寻梦描容、言怀赴试、秋雨悼殇、拾画叫画、深宵幽会，花发还魂，至回生止。演杜丽娘不顾闺约庭训，偕丫鬟春香游园赏春，于牡丹亭畔得梦与一持柳书生幽会，复寻梦无痕，伤情得病，留容而亡。数年后，岭南书生柳梦梅赴临安考试，路过南安，借宿梅花观，在残园拾得一画，细观即当年梦中幽会的佳人，不觉伤怀，朝夕供奉。深夜丽娘幽魂来会，尽诉情思，并言葬于亭畔梅根下，开拨棺当得复生。次日，柳不顾老塾师陈最良阻止，雇工掘墓，棺开，丽娘苏醒，百花为之重开，花神翩跹其间，丽娘艳丽如昔，与柳相携而去。剧中唱词改译本重新作了布局和浅释，达到雅俗共赏。同年12月，由江西省赣剧团用弋阳腔谱唱，成为中国戏曲史上第一次以弋阳腔演唱《牡丹亭》的盛事。执行导演岳忠唐。音乐设计乘舟、王仕仁、程南豪。舞美设计雷震、李友松。潘凤霞饰杜丽娘，童庆礽饰柳梦梅，邹莉莉、詹玉蓉饰春香，乐一生饰杜宝，李菊香、杨桂仙饰杜夫人，卓福生、祝盛增饰陈最良。1959年初夏，随江西省古典戏曲演出团赴京汇报演出，轰动京师。弋阳腔的音乐改革得到首都文艺界的充分肯定。同年8月毛泽东主席在庐山观看《游园惊梦》，给予了“美秀娇甜”的赞誉。1960年上半年，江西省赣剧团以该剧领衔被应邀赴东北三省巡回演出，南花北放，名播北国。同年3月由长春电影制片厂摄制为彩色舞台艺术片。电影导演王家乙、黄粲。作曲乘舟。杜夫人由杨桂仙饰演。改译本收入1960年江西人民出版社出版的《江西十年剧本选》(整理集)。江西省赣剧团存有舞台演出本和全剧录音。1982年，中华人民共和国文化部、中国戏剧家协会、江西省文化局和中国剧协江西分会四家在昌联合举办纪念汤显祖逝世三百六十六周年活动，崇仁县采茶剧团以抚州采茶调谱曲改编上演。择原著重点场次串连为戏，自延师训女至硬拷闹喜，最后由花神逼杜宝允婚，杜、柳团圆。名剧俗唱，初试有益，颇受赞许。编剧张齐。导演周悦文、梅制科、陈健金。音乐设计饶兴华、祝慧儿、刘水霖。舞美设计万良仁、张凤英。汤慧珠饰杜丽娘，张凯庭、杨忠饰柳梦梅，朱俊杰饰杜宝。采茶本发表于1982年第一期《影剧新作》。

连心草　赣西采茶戏剧目。编剧旷野。写民国十七年(1928)大革命时期,国民党军队对井冈山红色根据地进行残酷的经济封锁,致使缺医少药,情势非常危急。白区地下党员、采药老人夏大伯,接红区情报说,红军医生红岚将来白区寻找退烧草药金吊兰。夏大伯家中草药被白军洗劫一空,决计再上驼峰摘采,留孙女小蓉在家等候红军亲人。红岚乔装农妇潜入小蓉家,忽闻山外传来枪声,随即大伯受伤归来,嘱红岚带着金吊兰立刻返回。此时白军来到门外,大伯即命小蓉领红岚从后山逃离。敌排长循着血迹找到夏家,并于灶旁搜出金吊兰叶片一枝,逼大伯交出红军。大伯矢口否认,敌排长呼进哨兵一只眼当面对质,红岚突然出现,击毙哨兵,大伯乘机将敌排长打倒在地。忽然白军追兵围村,大伯毅然背起药篓带着红岚、小蓉潜进茫茫林海,翻越丛山峻岭而去。1972 年由吉安县文工团首演,同年参加江西省戏曲汇演,获剧目奖。导演旷野。音乐设计杨映春。舞美设计尹亨福。刘德明饰夏大伯,刘九媛饰红岚,朱冬梅饰小蓉,刘动饰敌排长,龙子金饰一只眼。永新县文化馆存有油印本。

杨驼子讨亲　武宁采茶戏传统剧目。写土财主杨驼子为人吝啬刻薄。长工袁金盼作工三年,反而倒欠其债被赶了出门。袁金盼为讨回三年五十两长工钱,抓住杨驼子难娶老婆的焦急心理,与未婚妻表妹商定计策,假装给杨驼子牵线做媒,诱出杨驼子聘礼银子五十两。最后袁金盼扮作表妹被杨驼子背回家中,洞房花烛,袁金盼将杨驼子尽情戏弄,出尽怨气,最后逃离了杨府。杨驼子落得人财两空。该剧在农村久演不衰,刘诗笙饰杨驼子,将杨驼子吝啬、刻薄、尖酸的守财奴形象刻画得惟妙惟肖,尤其是那段"钱也钱,命相连……"的唱腔,每次唱完都得到观众喝彩。剧本于 1962 年由上海文艺出版社出版。



邯郸记　古典戏曲剧目。明代汤显祖著。《玉茗堂四梦》之一。本事采于唐人沈既济小说《枕中记》,并参照元杂剧有关情节创作而成。叙卢生黄粱一梦,出将入相,荣辱生死,终而一哭而醒,慨云为梦。作于明万历二十九年(1601),由临川宜黄班首演。唱海盐腔。汤常于诗句或书札中提及"归去看演邯郸梦"一事,欣喜之情,溢于言表。



1981 年聿人、实红据汤氏原著改编,取名《邯郸梦》。全剧共八场,将梦境化为神话故事,剧本的头尾铺设序幕和尾声。序幕中,八仙登场,扮为梦中人事,如韩湘子饰卢生,何仙姑饰崔氏,曹国舅饰皇帝,张果老饰驿丞,汉钟离饰宇文融,蓝采和

饰黄门官等等。剧演吕洞宾引卢生入酒店喝酒，一醉而卧，恍惚入梦，见一花园，遇崔氏小姐结为夫妇。婚后赴考，由崔氏赠金贿官而夺魁，荣耀自得。忽为权相宇文融所谗，贬至陕州开河。河道竣工，圣驾巡幸，嘉勉贺宴。适报边关战起，宇文融欲难卢生，奏令卢生带兵出征。卢大捷凯旋，记功受爵。宇文又出难题，诬奏其受贿通敌之罪，逮于云阳，险遭斩首。其妻至宫门诉怨，因减一等，流窜于广南鬼门关充军。妻崔氏罚入机房服役。暗织回文宫词于锦中，呈献帝览以鸣其冤。卢生被赦还朝。官居极品，寿至八十，最后老死。一梦惊醒，仍倦卧于邯郸店中，一甑黄粱尚未熟焉。1982 年由江西省赣剧团排演，谱唱弋阳腔。导演钟汉秋(执行)、徐春兰。音乐设计杨瑞华。美术设计王文俊。万良福饰卢生兼韩湘子，段日丽饰崔氏兼何仙姑，董玲玲饰梅香，龚国光饰皇帝兼曹国舅，徐胜祥饰宇文融兼汉钟离，孙家慎饰驿丞兼张果老。同年 10 月参加中华人民共和国文化部、中国戏剧家协会、江西省文化局、江西戏剧家分会四家联合举办的纪念汤显祖逝世三百六十六周年大会演出，并由中国戏剧出版社拍为舞台演出连环画出版。剧本发表于 1981 年第四期《影剧新作》。

志愿当红军　采茶戏剧目。1933 年戈丽作。该剧分场分幕，有景有道具，是一出仿效文明戏的红色新戏曲。剧中人物较多，有农民、妇女、乡指导员、乡主席、突击队长、妇女代表等。写青年农民，从地里劳动荷锄归来，告诉妻子，国民党第五次“围剿”即将进攻苏区，为保卫苏维埃，志愿报名当红军。妻子听后，责怪丈夫不商量，丢下田地无人耕，挑水砍柴无人帮，于是哭闹不已，强拉丈夫去离婚。到了乡政府，乡主席、指导员、突击队长、妇女代表纷纷相劝，谆谆诱导，有情有理，体贴入微。妻子思想转变，爽快地接过军属光荣牌，兴高彩烈地回家为丈夫整理行装，送郎参军。该剧思想冲突有起有伏，短小精悍，朴实明了。由中央苏维埃剧团演出。剧本幸存至今，收入 1960 年江西人民出版社出版的《红色戏剧》。



投军记　吉安采茶戏剧目。编剧廖石方、刘学洪。写井冈山斗争时期，地处红白交界之处的分水坳，一名流浪少年茅少雄与山姑娘张南，被国民党抓去修造碉堡，幸得红军侦察员王元相救。茅、张二人要求参加红军少共国际师，王因紧迫任务在身，便将两名俘虏交给他俩当作引荐物证带去报名入伍。路上俘虏逃跑，失掉证明。茅、张二人心情焦虑，决意到前线去找红军，却于途中相遇身负重伤的王元，急忙背起躲入路旁草房。他们原以为破屋乃为穷人所住，谁知户主却是一个被扫地出门的土豪地主，三人落入魔掌。正当准备脱逃之时，土豪的儿子、保安团长马东洋忽然闯入，又陷险境。然而他们镇定自如，巧计顿生，机智地击败了看守团丁，救出王元，实现了参加红军的愿望。该剧 1980 年由吉安地区采茶剧团和地区文艺学校联合演出。导演曹忠义。作曲罗根才。舞美设计高承宁。孙

建中饰茅少雄，邹军饰张南。1981年参加江西省戏曲现代戏、儿童剧汇演，获剧目演出二等奖，剧本创作三等奖。剧本发表于1981年第二期《影剧新作》。

护　堤　高安采茶戏剧目。1954年程耘平、熊文辉创作。写某村庄，一日突然倾盆大雨，河水猛涨，堤坝危急，即将倒塌。赵大伯带领群众奋勇护堤，最后转危为安。高安采茶剧团首演。导演黄凯。音乐设计龙书郿。吴其多饰赵大伯，张六英饰赵莲英，陈祟乐饰陈广德，漆正堂饰陈兴。1954年参加江西省戏曲现代戏观摩汇演，获优秀剧本奖。同年剧本由江西人民出版社出版发行。

两把伞　抚州采茶戏剧目。编剧周悦文。写老棉农及其小孙女推着一车棉花去轧花厂交购，途中天气突变，老棉农交待孙女看好棉花，自己返回家中取伞。不久，雷雨交加，小孙女急而大哭。轧花厂女工张淑芳路过此地，忙将手中雨伞送给女孩遮护棉花，自己则冒雨上班。刚从家中取伞回来的老农，见状知情，即将手中的雨伞递给浑身湿透的淑芳使用，从而敷衍出一曲先公后私，先人后己的颂歌。1960年1月由崇仁县采茶剧团首演。导演周悦文。配曲陈海芝、李秋生。杨楼保饰老棉农，张凤英饰张淑芳，黄梅花饰小孙女。同年7月，参加江西省青年演员汇演。剧本立意别致，表演上借鉴传统手法，翻伞、飞伞、抢伞处理恰当，被列为赴京参加全国青年演员汇演预选剧目之一。崇仁县采茶剧团今存演出油印本。

改金榜　抚州采茶戏传统剧目。传自抚州傀儡班，采茶戏艺人移植，无手抄本。老艺人饶天阳口述，梁腾渊记录整理。写江西举子邹元标才华出众，春闱会试，独占鳌头。太师张居正为使己子窃据榜首，竟挖榜改名，移花接木。邹元标闻讯，闯府斥张。张居正恼羞成怒，上殿谎奏，罗织罪名。帝信以为真，将邹发配海外充军，途遇宰相海瑞，便向其陈述前情。海瑞面圣，为邹辩冤，重被点为状元。张居正欺君瞒上，削职为民。该剧1957年由东乡县采茶剧团首演。导演陈汝东。邓春水饰张居正，陈汝东饰邹元标，艾才水饰海瑞。同年10月，参加上饶地区戏曲汇演，获挖掘传统剧目奖。东乡县采茶剧团曾带此剧几乎演遍全省各县市及邻省等地，列为该团保留剧目。



张三借靴　弋阳腔传统剧目。饶河班高腔名剧之一，东河戏高腔另名《张旦借靴》。1954年景德镇赣剧团和赣州东河戏剧团老戏新排，同时参加江西省第一届戏曲观摩汇演，两团的主角扮演者马火泉、刘地寿均获表演奖。剧写泼皮秀才张三向土财主刘二强借新制皂靴赴宴，刘吝啬而又碍于面子，故以夸靴、祭靴为由百般拖延。张抢靴赶宴，宴席已散，饥卧道旁。入夜，刘思靴难眠，掌灯寻靴，张忿而摔靴，刘痛而

责之。张冻饿难奈，垂头丧气随刘回府裹腹充饥。1955 年，根据饶河、东河演出本再作整理，结尾处，改张三怒夺刘二足上钉鞋扬长而去，刘无奈著靴，但不敢行走，怕地上尖石磨破靴底，只好双膝跪地，爬行而归。点睛一笔，入本三分，讽刺尽致。剧本整理聿人，导演舒羽又对整理本有所调整和修订，由江西省赣剧团排演。童庆礽饰刘二，陈其文饰张三。同年 6、7 月间带至北京、天津、上海等地演出，深得文艺界美誉。1962 年 5 月再度进京，在首都作家座谈会上，曹禺曾绘声绘色朗诵了全部《张三借靴》剧本，称赞该剧刻画的“悭吝人”，可与莫里哀喜剧媲美(见 1962 年 6 月 1 日《文汇报》:《作家攀亲记》一文)。1955 年上海戏剧美术出版社将该剧的舞台演出本摄为连环画出版发行。剧本收入中国戏剧出版社 1958 年出版的《中国地方戏曲集成·江西卷》和江西人民出版社 1960 年出版的《江西十年剧本选》(整理集)。

张大妈打电话　抚州采茶戏剧目。编剧黄金亮。写农村烈属老模范张大妈，在征集义务兵役时，怀着保卫祖国的一片真诚，不顾当时国家“两个儿子只征一个”的规定，多次打电话给县长，要求准她的一双儿子同时参加人民解放军。上级考虑她的爱国心切，终于破例批准。该剧一人表演，台上不置道具，采用模拟动作，打电话时以唱代白。剧中县长一角不出场，则以幕后女声伴唱形式作回话，别具一格。1965 年春由南城县地方剧团首演。导演黄金亮。音乐设计张晓浪。张明敛饰张大妈。同年 5 月参加江西省农村文化工作队调演，反响极大。当时全省六十二个专业剧团主要演员集中于省城学演此剧，全国十三个省市剧团移植上演。《江西日报》、《江西文艺》和上海《小舞台》相继转载剧本。

芦林会　瑞河戏传统剧目。出自瑞河高腔《跃鲤记》。1957 年熊文辉据老艺人陈友生口述整理。写书生姜诗之妻庞氏被婆母无理逐出家门。一天，庞氏在芦林拾柴，恰遇姜诗，哭诉冤情，并表示愿奉婆母终身，求夫认回。肺腑之言使姜诗深受感动，但无力违抗母命，不敢将妻领回家中，含悲忍痛，只得在芦林分手



而别。奉新县地方剧团演出，这是瑞河戏保留至今的一出曲牌最为完整的高腔剧目。导演熊文辉。音乐设计、舞美设计何于宗。皮金秀饰庞氏，唐敦凤饰姜诗。1957 年参加南昌专区第二届戏曲汇演，获剧本、演出一等奖。1964 年由吴有汉作二次修改，1980 年重新排练。导演王尔之。舞美设计禾子。曲谱整理彭学樵、曾述桂。同年参加江西省部分古老剧种汇报演出，获得好评。现有油印本藏奉新县文化局。

芦花河　宜黄腔传统剧目。又名《金光阵》。写樊梨花奉旨西征，其子应龙为番兵杀



败，藏于秀英家中，(一说为神女）私与婚配。归营后，梨花知其阵前招亲，怒而欲斩。丁山回营代为讨情，梨花不从，引起夫妻之间一场争吵。丁山见不能救，痛而泣之。梨花为其父子真情所动，乃释放应龙。时番将苏宝童布下金光阵，梨花久攻不破，反被其鞭击堕胎。应龙夜出，单骑闯阵，死于非命。魂化为芦花河水神，助母破阵。此剧传自秦腔，有宜黄班清末演出本。赣剧早期唱二凡，后改唱西皮。广昌盱河戏仍保留原始演出。单折戏有《应龙招亲》、《梨花斩子》、《破阵失子》等。《梨花斩子》一折收入1959年江西省文化局剧目工作室编印的《江西戏曲传统剧目汇编》(弹腔)第四集。

芦花湾　萍乡采茶戏剧目。编剧黄连和、陈海萍。写芦花湾养鸭能手二老倌，在中国共产党十一届三中全会以后，走上富裕之路，自产自销，上芦花镇出售自制皮蛋。一个冒充县长儿子的市管员对他刁难，强制没收货物。二老倌坚信党的政策，捍卫自己劳动致富的成果，巧妙地以烂芋头糊上泥巴，当作皮蛋，夺回了损失。于是，一波陡起，围绕“皮蛋事件”，芦花湾农民与极左势力展开了一场饶有风趣的斗争。该剧以浓郁的农村生活气息和诙谐的语言、喜剧兼与闹剧的风格见长。



1982年由萍乡市采茶剧团排练演出，连演一百五十余场。导演刘棫初、肖松。舞美设计皮克。音乐设计邓光西。胡淼饰二老倌，李亦可饰芦花，蓝奇饰吴县长，刘启饰大伟，宋骅饰大为。1982年获江西省人民政府颁发的剧本创作一等奖和萍乡市人民政府戏剧作品优秀奖。剧本刊于1982年第三期《江西戏剧》。

苏八戒赌　赣中花鼓传统剧目。乐安花鼓班艺人吴湖南口述。写苏八奢赌成性，常赌常输，家财败尽。其妻无奈，有意将卖蛋、卖猫所得之钱交予苏八，以此隐喻丈夫，钱财输空，家业全无。苏八终于明白妻子的良苦用心，改邪归正。该剧语言调侃诙谐，耐人寻味。1982年，张德和据口述本修改，乐安县业余剧团首次演出。导演芦学军。音乐设计郝鼎、洪光明。舞美设计孙建忠、乐龙跃。樊小刚饰苏八，史琴饰苏妻。同年参加抚州地区业余创作剧目调演，获挖掘整理优秀剧目奖。乐安县农民业余剧团存有修改本。

体育红旗迎风扬　抚州采茶戏剧目。编剧熊哨空。写生产队女青年体育委员积极组织社员开展群众性体育运动，遭其丈夫阻拦，小两口针锋相对，寸步不让。这时身患痨病的表兄住进他家，由于进行体育锻练，重新恢复健康。其夫在事实面前，始知体育强身的益处，后又经大队书记的耐心开导，因而由反对体育活动而变成热爱体育的先进分子，推进了全乡体育运动的蓬勃开展。该剧1958年8月由临川县中兴业余剧团在上顿头民乐剧院首次上演。导演谢振瑜、张振举、陈昉、熊哨空。配曲谢振瑜、熊哨空。美术设计吴高索、周枢林。曾金娣饰妻子，万盛龙饰丈夫，陈志茂饰表兄，黄福龙饰大队书记。同年参加江西省业余文艺调演，获创作奖。剧本发表于1960年第四期《小剧本》。

我等着　赣剧剧目。编剧谭劲凤、祁玉书。写刘家两兄弟，志高、志坚都要应征参军，但因志高婚期在即，母亲抱孙心切，意欲让志坚前去。而志高与未婚妻秀英响应晚婚号召，推迟婚期，以理说服了母亲，同意志高入伍。可是志坚仍坚持己见，到底谁去，意见不一。后，其母请示党委，志高年长，获得批准，志坚也终于服从了组织决定。1964年由余干县赣剧首演。导演雷志才。音乐设计张愚、海广。李桑田饰刘志高，王普喜饰刘志坚，涂久香饰志高妈，舒玉琴饰王秀英。同年参加江西省戏曲现代戏观摩汇演。该剧结构紧凑，语言朴实，音乐唱腔西皮以笛子伴奏，新颖别致。在当时形势下，全省每个剧种几乎都已移植上演，配合了应征工作，产生了特殊的影响。剧本收入1964年江西省文化局编印的《江西戏剧专辑》(内部交流本)

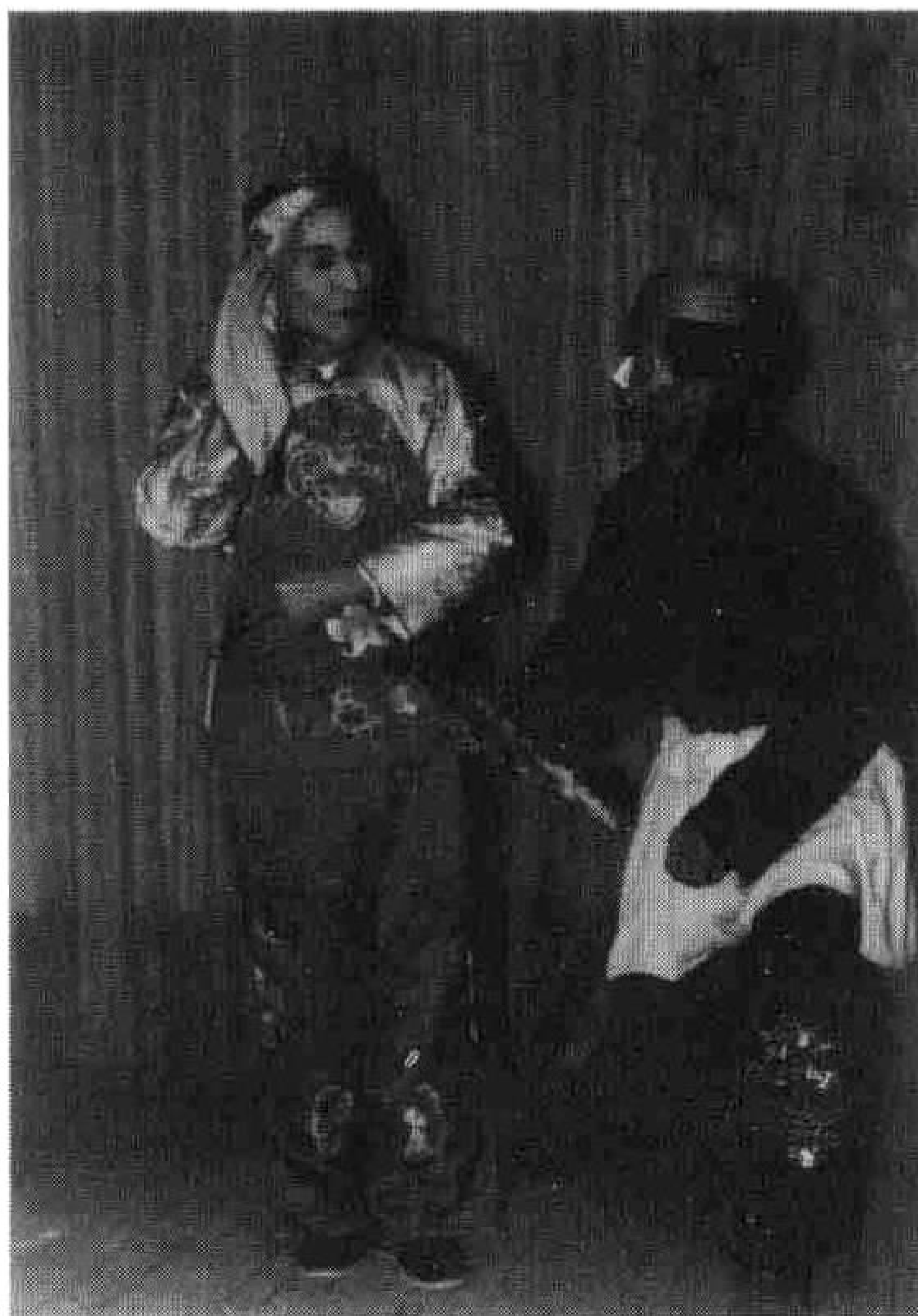
花轿记　南昌采茶戏传统剧目。南昌采茶戏“四大记”之一。根据清末民初，南昌城里发生的一起真实桃色新闻编演而成。写南昌泥木工梁茂生因承包洗马池洋泥门面而发了大财，遂抛妻别母与妓女胡金花相好，向师娘借了火神庙文昌宫的一间卧室结婚。当花轿抬至文昌宫内，因围观人太多，地楞压断，当事人和前来看热闹的群众跌入地板下污水塘里，淹死三十六人。惨案发生后，南昌城内群众议论纷纷，各种传说不胫而走。不久，说演艺人李多根将此事编成南昌道情在街头和茶铺演唱。后南昌采茶戏艺人邓云山又把它编成条纲戏上演。每次演出都要租用真花轿上台，观众也象看新闻一样赶往剧场看戏。剧中人物、地点，都是真名真姓真实地址，如梁茂生、胡金花、电灯公司经理刘少甫等确有其人，故事发生地点即在昔日火神庙文昌宫墨水池旁。该剧为南昌采茶戏常演不衰的保留剧目之一。原剧结构杂乱，唱词粗糙，素无文字记录。1960年南昌市采茶剧团，经艺人闵飞鹏、吴小云等回忆，由曹达金记录校勘，并对个别情节和文字作润色修订，成为第一个演出定本。1982年编入《江西省地方戏传统剧本选编》(南昌采茶戏)第一集。





补皮鞋　赣南采茶戏传统剧目。剧本整理张经高。写妹子瞒着老娘与青年农民阿祥古相恋，无奈老娘管束甚严，难得与他见面。正在无计可施之时，阿祥古扮作鞋匠师傅故意来到妹子家里吆喝生意。妹子怂恿母亲补鞋将皮匠请进院内，妹子乘机绣花，坐在一旁欲与阿祥古亲近。老娘为防年轻人有越轨行为，重重设防。幸得阿祥古机智灵巧，诙谐戏谑，使老娘防不胜防，老娘最后以石灰划界，阻其越线。妹子激情难抑，终于冲破了道道羁绊，与阿祥古订下亲事，老娘默许。该剧二十世纪五十年代由赣南采茶剧团首演。导演赵小觉、丁少年。黄善志饰阿祥古，徐荣秀、李宝春饰妹子，袁秀英、李谈珍饰老娘。剧本后由江西省戏曲改进委员会舒羽增订，收入1958年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·江西卷》。

补背褡　采茶戏传统剧目。赣东、宁都采茶又名《三矮子补背褡》。写农家儿子三矮子，单身一人，衣破无人补，茶饭无人烧。邻居翠妹深表同情，约他进屋，为他缝补背褡。三矮子感激之情溢于言表，手舞足蹈，赞美不已。并许下为翠妹买些花粉首饰等少女喜爱之物，以表谢意。后传至赣中发展为爱情小戏。演三伢子与邻村干妹要好，男情女意，藏而未露。三伢子借补背褡之机挑明心迹，干妹首肯，为之补衣，接受爱情。该剧一丑一旦，形式活泼，唱腔优美，舞蹈性强，各地采茶久演不衰，流传甚广。吉安采茶戏老艺人刘金生、周美隆表演最佳，成为赣中采茶戏代表剧目。1959年吉安采茶剧团在庐山为中国共产党八届八中全会演出，深受中央领导喜爱。1960年高安县采茶剧团熊文辉曾作整理，1981年参加江西省青年演员汇演，表演成功。吉安地区采茶剧团、高安县采茶剧团藏有演出本。



这也是革命　赣剧剧目。原名《白塔渠畔》。童翊汉、戚志信根据余江人民在党和毛泽东主席领导下，继"送瘟神"之后，又在"两田"（良种试验田和良种繁育田）培育水稻良种方面取得了重大成绩的事实为题材创作而成。剧本主要围绕大队党支部女书记江俊燕领导的水稻良种试验事件开展戏剧冲突，与生产队长的保守思想，富裕中农的私有心理，乡村会计的错误行为，阶级敌人的阴谋活动，以及农业技术人员患得患失的性格弱点，进行了细致、复杂、微妙的斗争和交锋，科学而果断地解决了种籽烧苞、冒险催芽以及稻田青风



倒伏等工作上的困难，显示出了农村基层干部的领导才能和新型人物的品质。1964年余江县赣剧团首演，导演童翊汉。同年参加上饶专区现代戏曲观摩汇演。并以余江赣剧团为基础，重新组织力量进行排练。导演陈忆。作曲张愚。胡瑞华饰江俊燕，张星斗饰老队长，涂久香饰队长妻，严有源饰老龙兆，江维康饰刘火旺，胡锡年饰刘海明，黄潇湘饰章亚男，吴侠生、陈义昌饰童老三，许萍珊饰刘好富。同年又参加江西省戏曲现代戏观摩大会演出。《江西日报》发表了题为《科学实验也是革命》的评价文章，热情地赞扬了该剧主题的现实意义和演出成功。余江县赣剧团今藏油印本。

孟姜女　盱河戏传统剧目。广昌农村俗称“孟戏”，有刘家本和曾家本两种。刘家本计七十出，分上中下三册。演王母寿诞，金童玉女违犯天规，偷觑人间，双双被贬下凡。金童投胎范家，取名范杞良，玉女投胎许家，取名许孟姜。秦始皇筑万里长城，范杞良逃役躲进许家花园。遇孟姜园中沐浴，二人情投意合，结为夫妻。后杞良被官府捉去修筑长城，孟姜梦中与杞良相见，倾诉苦情。孟姜决意送衣寻夫，惜杞良已被蒙恬处死，尸首与众死者同埋于长城之下。孟姜悲绝，哭倒长城。始皇赐以玉带并封赠为一品夫人，孟姜以死殉夫，得仙人相助，使范、许还阳，夫妻团聚，重返天庭。



曾家本演出两夜，全剧六十四出。其剧情前部与刘家本大同小异。后部添有《画桥分别》、《滴血认夫》、《金殿对词》和《投水殉节》数出。后部剧情写范杞良与孟姜女原是金童玉女下凡，在成婚花烛之时，秦兵将范杞良捉去边疆服役，范、孟二人画桥分别。杞良于途中写血书嘱孟姜送衣，仙女娥皇遣大雁代范送书，孟姜见雁书亲送寒衣到长城。然杞良早已处斩，尸埋长城之下。玉帝命雷神劈倒长城，暴露白骨无数，孟姜滴血认夫，惊动始皇。蒙恬逮孟姜，并与之金殿辩词。始皇欲立孟姜为皇后，孟姜奏说先欲超度亡夫，后行婚事。皇允，孟姜于超度之后，跳河自尽，金童玉女重返天宫。

刘、曾两家“孟戏”，皆于每年新春酬神祭祖时献演。初戴面具，后改为粉装。两家曲调均属高腔，但曲趣全然不同。衣箱和剧本自明代至今，代代相传，各存于本村家族祠庙之

中，迨至1944年前夕已停演出。1962年底，刘家甘竹村艺人献出刘家“孟戏”抄本，今藏于甘竹赤溪业余剧团。1980年，广昌县盱河戏剧团按老艺人谢梅生手抄本排练上演了刘家“孟戏”全剧。剧本和曲谱整理芦青、甘朝光、萧洪。马紫云，吴志华、王咏菊饰孟姜女，赖用兴饰范杞良，甘小明、黄金香饰张元华，张奕昌饰蒙恬和许公。同年刘则肃又据刘家“孟戏”中的《姜女送衣》和曾家本的《滴血认夫》两折重新改编，参加江西省部分古老剧种汇报演出，引起戏剧界高度重视和关注。1982年10月，又以此两折，参加中华人民共和国文化部、中国戏剧家协会，江西省文化局和江西戏剧家协会四家联合举办的纪念汤显祖逝世三百六十六周年大会演出，再度引起反响。刘、曾两家手抄全本和1982年改编本均藏于广昌县盱河戏剧团资料室。

奇双配 宜黄腔传统剧目。又名《贩马记》。写陕西褒城马贩李奇，前妻早丧，留下一子一女。续娶杨氏不贞，与地保天旺私通。乘李外出，虐待子女。先将其子保童赶走，继推其女桂枝出门。保童为渔翁萧老汉收养，桂枝遇官宦刘德旺所救，认作义女。李奇回家，不见子女，问杨氏，杨氏诈称病死。诘问丫鬟春香，春香惊怕自缢。杨氏遂诬李奇逼奸致死，告于县丞，



屈打成招，囚于死牢。另有生员赵宠者，亦被晚娘驱逐，避居姑父刘德旺家攻读，中举后，与桂枝成婚，迁任褒城县，受理此案。桂枝夜闻男牢哭声，亲予提问，始知已父蒙冤，哭诉于赵宠，求其写状，身扮男装投递新任巡按处鸣冤。新巡按即为其弟保童，沉冤大白。该剧承袭西秦腔旧目，其故事出于陕西民间传说，为宜黄戏光绪三十五种二凡演出本之一。赣剧、盱河、东河、宁河均有全本。江西采茶戏名《赶子图》。宜黄班原唱二凡平板，后赣剧受徽班影响，改用秦腔拨子演唱。单出有《三赶逃难》、《李奇哭监》、《桂枝写状》、《三拉团圆》等。1956年宜黄县宜黄戏剧团据老艺人李伍俚、李宗保口述整理排演，1958年赴省汇报演出。1962年，江西省赣剧院二团，为挖掘赣剧传统剧目，继承优秀表演艺术，由名家示范演出。其表演质朴自然，充满了浓郁的生活情趣和喜剧色彩。剧本口述朱寿山、黄水财。陈允红饰赵宠，杨桂仙饰桂枝。今存油印本。

青锋剑 高安采茶戏传统剧目。民国三十三年(1944)葛希文根据高安道情改编。写河南开封人张文进进京赴考，因家贫，托其妻刘银花回娘家借贷。岳父刘辉不仁，劝女改嫁，银花不从，被父打死，抛尸花园，幸被丫鬟救活。张文进见妻受罪，羞愧投缳，遇卖糖老汉赵思泉救下，并将购买棺木的银两赠与文进。刘辉得知，即遣家丁鲁成魁持青锋剑于途中将其杀害。鲁悉知真情后，遂与文进结为兄弟，剑伤自身，回府复命。刘仍不罢休，又命

下人火焚银花，银花连夜逃入赵家。文进行至宋家寨，被宋龙、宋彪掳上山寨，宋龙之妹见文进人才出众，当面许婚，赠银文进上京赴试。文进得中，入仕为官，挖去刘辉双目，一夫二妻团圆。该剧情节生动曲折，为历代采茶班常演剧目。高安采茶班“顽幼堂”首演。杨炳辉饰张文进，彭辉油饰刘银花，傅年饰刘辉，杨九饰鲁成魁，黄绍昌饰赵思泉，葛希之饰宋金莲。高安县采茶剧团今藏手抄本。

卖水记　弋阳腔传统剧目。清代弋阳腔“江湖十八本”之一(见彩页)。写李彦贵与权相黄正之女月英指腹为婚，不幸李彦贵家道中落，只得卖水度日。黄正嫌贫爱富，强逼彦贵退婚。月英遣使女暗约彦贵前来花园，并以财物相赠。事被赵大所知，冒充彦贵，先到花园，杀死使女，夺财而逃。黄正遂以彦贵杀人，诉之祥符县，彦贵身受严刑拷打，只得招认，判决死刑，绑至法场处斩。月英不顾父亲阻难，亲往法场生祭。正在生死关头，适李兄延荣官任巡按，复审此案，彦贵冤狱得以平反，终与月英团圆。该剧系由南戏《林招得》改编而成。《林招得》旧本已失，现有曲文一支，收入《宋元戏文辑佚》。弋阳腔改本改变剧中人名，如林招得改为李彦贵，黄玉英改为黄月英。后半部剧情增入李彦贵之兄救弟一节，其中《生祭彦贵》一场最为精彩。小姐黄月英哭祭彦贵，以〔驻云飞〕、〔山坡羊〕、〔临江仙〕、〔一剪梅〕十余支曲牌联套，声声不断，悲愤欲绝。后因上司来文，彦贵遇救。丫鬟奉命前来收尸，不见尸首，大惊，问旁人，才知李已救走，唤出小姐与之逗趣，引得小姐忽悲忽喜，一出悲剧却以喜剧终场，饶有风韵。明万历刊本《词林一枝》、《八能奏锦》等选集中，收有《黄月英生祭彦贵》一出，自明代传至清末，盛演不衰。1956年夏，由赣剧老艺人马火泉、冯逸君、方步安、黄友兰等口述，徐荷生记录整理。1957年元旦景德镇市赣剧团重新排练演出。1959年参加江西省古曲戏曲进京汇报演出团，演出《法场生祭》一场，深受首都专家和观众赞赏。程素娟饰黄月英，洪兆宁饰春香，郑天奏饰李彦贵。剧本编入《江西传统戏曲丛书》，1958年由江西人民出版社出版发行。

卖棉纱　采茶戏传统剧目。各路采茶约有四种演法：赣东采茶演新寡蔡金花，生活艰难，以纺纱度日。结识一位织布青年，互相爱慕。因碍于世俗非议，欲爱不能，欲近不得，但又不忍孤独。后终于冲破束缚，与织布郎结为夫妇。赣西采茶则叙王妈妈遣子上街卖纱，恰逢妹子买纱，二人一见钟情。王妈妈兴高彩烈，遂了心愿。一生两旦，唱〔纺棉纱调〕、〔七块柴〕和〔一片球〕等曲。宜黄、宁都采茶一丑一旦，丑卖棉纱，被一买纱女作弄，骗去全部财

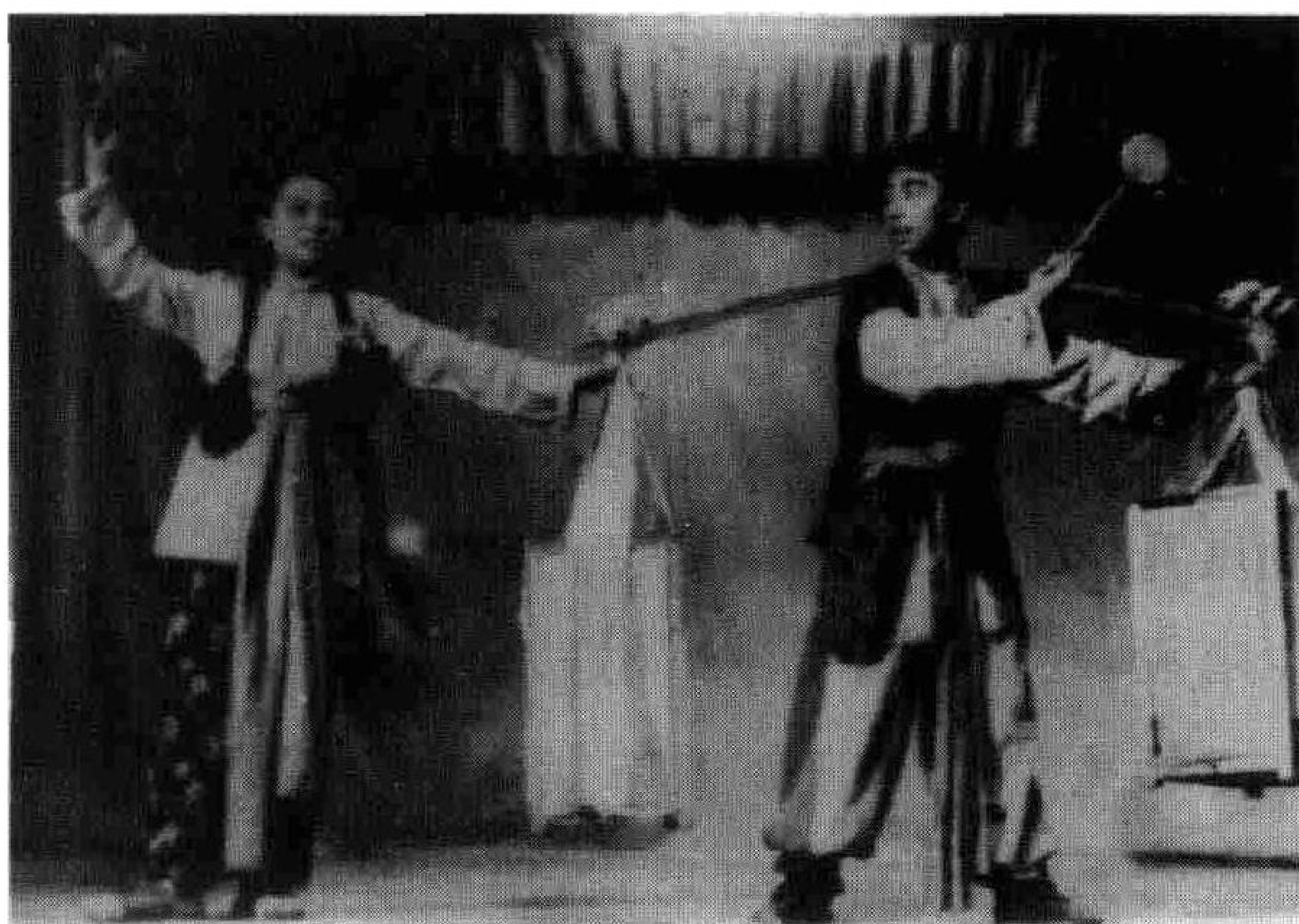


物。吉安、新余采茶，却又写一位纺纱大嫂身背婴孩在凉亭纺卖棉纱，泼辣刁巧，捞尽买纱客商钱财，致使狼狈不堪。各地采茶剧团均有手抄本。

卖西瓜　赣中花鼓传统剧目，老艺人黄金生口述，邹南生记录。写抚州西瓜产地夏家村，有个村民名叫夏海，素无正业，年近四十，游手好闲。其妻李金花，内持家务，外作瓜田，吃苦耐劳，克勤克俭，常以好言劝导丈夫，勤劳致富，生财济家。夏海渐悟，于是下田耕作，欣然挑担上街卖瓜。全剧几无白口，一旦一丑，一唱一答，唱中叙事，唱中抒情，人物性格全在唱中，实是一出很具代表性的花鼓对子戏，为乐安花鼓班传世佳作。老艺人曾参杰、黄仙仔、欧阳逢春、黄金生擅演此剧。抚州地区剧目工作室今藏手抄本。

卖花线　赣南采茶戏传统剧目。写王朝奉告别妻、妾出门卖花线，于凉亭坳歇脚，遇花鼓婆二人，与之戏狎。花鼓婆故弄风姿，唱曲献媚。王沉湎于色，花线被窃一空。只身回家，见妻妾恍如花鼓婆模样。妻妾追问，王矢口否认。妻妾即将凉亭之事重演一遍，王迷惘无措。该剧表现手法奇特，剧中妻、妾、两个花婆四角，同为二旦先后装扮，既是妻妾，又是花鼓婆，真真假假，颇有荒诞意味，为赣南采茶戏之一绝。赣州地区剧目工作室今存手抄本。

卖杂货　采茶戏传统剧目。该剧在灯戏阶段即已流行全省。原为两旦一丑，货郎、姑娘和嫂嫂三个人物。演卖货郎下乡卖杂货，遇姑嫂二人，问货买货，与姑娘眉眼传情，你恩我爱，结为伴侣。赣南、赣西、武宁、景德镇皆如此演法。后删去嫂嫂一角，留下一旦一丑，打情骂俏，互相戏谑。卖货郎赠货求亲，姑娘则明买暗偷。有的仍结为夫妻，有的被



骗走货物，拒之门外。万载、丰城、高安、瑞河、袁河、抚州、新余、南昌等采茶班属于此类。至近代，有的采茶戏班杂以《江西卖杂货》、《广东卖杂货》、《飘洋卖杂货》诸剧情节，使该剧戏路混乱不清。唯赣南采茶仍保持原貌，并加以扩充，又添两旦，变成四旦一丑的体制，衍为一出大戏，列入赣南采茶戏“四大金刚”之一。写货郎王茂生，新年伊始出门经营。叫出妻(大妹子)、妾(细妹子)二人为其收拾杂货担子，并嘱其在家和睦相处，理好家业。王茂生出了家门，沿途叫卖，过山翻岭穿村走坞，来到某一村庄卖货，见村妇阿妈古与其小姑长得楚楚动人，顿起邪念。遂借卖货之机挑逗调戏，姑嫂二人巧言善辩，虚于周旋，通过盘货、猜迷、摆字、打赌等机智对答，把王茂生搞得神魂颠倒，人财两空。1961年由赣州地区文艺学校整理演出。剧本整理高宣兰、丁少年。许为凤饰王茂生，贺有莲饰大妹子，刘日凤饰阿妈古，刘清秀饰细妹子，康衷英、曾秀兰饰小姑子。赣州地区剧目工作室今存手抄本。

卖女救叔　吉安采茶戏传统剧目。写张家兄弟，事母恭亲，一家和睦。兄长张希祥

娶妻李氏，生女爱玉。其弟希良自幼与陈姓豪门联姻。大比之年，希祥赴京应试，家无盘缠，老母以金钗典当送儿上路。陈府员外嫌贫爱富，要将女儿月英另择高门，月英不从。陈员外心生一计，将貌似月英的丫鬟杀死，上衙状告，反诬希良抢亲犯案，张希良受屈被捕，禁于死牢。张母为儿辩理，撞死在陈家。大嫂李氏遣爱玉送饭探监，希良向侄女讲述冤情，并说若交三百两白银便可免刑。爱玉回告母亲，李氏舍亲卖女，换银救叔。爱玉被卖入陈府侍候月英，因思亲心切，失手打碎妆盒，受责而道出真情。月英女即赠白银三百两，嘱她速去相救。张希祥考中状元，奉旨招贤纳士，陈月英女扮男装，以张希良名姓投试中魁。希祥闻讯急于召见，月英大白内情。双双速归故里，入衙查案，提审陈员外，救出张希良，阖家团聚。该剧为吉安采茶戏历代艺人传演，每次演至动情处，台上台下一片啼哭之声。劝善惩恶，为旧时赣中乡间观众喜闻乐见。吉安地区采茶剧团存有手抄本。

画图缘　南昌采茶戏传统剧目。写熊月英与赵金榜原是一对恩爱夫妻，熊父德龙为了攀附豪门，硬逼月英与赵金榜离异。分别时，月英含泪将一幅自画像及银两赠与金榜，劝夫上京求取功名，夫妻盟誓永不变心。赵走后，月英与丫鬟女扮男装逃出家门。不料中途被寨主铁犁掳去，并将女儿铁金花许配月英为妻。洞房花烛之夜，月英无奈直告真情。金花怜悯月英不幸，二人结为姐妹。金榜赴试高中，因思念妻子，遂将月英画像悬挂房中，以示纪念。忽被一阵狂风吹至金花花园之中，金花见画，貌似月英，持之挂于闺房。月英一见，倍思夫君，卧病不起。金榜失画，心急如焚，四处寻找，终于在山寨与月英相会。铁犁王知情后，遂将金花和丫鬟云香许与金榜为二、三房夫人。原剧宣扬了封建社会一夫多妻婚姻制度，中华人民共和国成立后，对原本作了整理和改编，成为剧团经常上演的保留剧目。不少唱段，脍炙人口，许多爱好采茶戏的观众都会吟唱。南昌市采茶剧团存改编本。

板凳龙　赣南采茶戏传统剧目，又名《三姐妹观灯》。原采自龙灯形式，用一条板凳装作龙形，由二旦一丑玩耍表演。剧演大姐二姐在家纺纱绣花，其弟三郎编织草鞋，为了取乐助兴，姐弟三人便以板凳为龙，二位姐姐在前各执凳脚一条，三郎于后也执一脚，同唱〔十二月采茶歌〕，上下舞动，左右穿插，表现龙灯翻腾跳跃的欢快场面。后增加一丑脚扮演母亲，合为一家。此剧传遍全省，并流至广西、云南等地。贵溪采茶班添入车仂灯情节，易名为《推车看灯》，唱〔十二月花〕曲调，其表演又有新发展。1961年赣州地区采茶剧团高宣兰改编为《耍香



龙》，写后娘王氏，偏爱亲生儿子三郎，嫌弃前妻之女春兰、秋莲，不准二女上街看灯。其弟三郎与姐情深意笃，陪同姐姐，将板凳用香火扎成火龙，星星点点，甚为奇观。姐弟三人自

娱自乐，王氏看见自感羞愧，答应带领她们姐弟同去赏花观灯，一家人欢度节日良宵。剧本今藏赣州地区戏剧创作研究室。

拗菜兜　吉安采茶戏传统剧目。写春暖花开时节，农家干妹妹手挽竹篮，快步来到菜园，收割芥菜，细摘细洗，专心致意。情窦初开的干哥哥躲在园外，暗自窥视。他忽装猫叫，忽抛石块，挑逗引诱。干妹妹以暗语相示：爹娘不在，家中无人。干哥哥心领神会，越墙而入，二人同坐一条板凳，头脚相靠，情深意浓，缱绻缠绵。吉安花鼓班老艺人王清发演唱此剧得心应手，表现少女情态逼真，醉人心田。吉安地区各县采茶剧团均有演出抄本。

英雄会　宜黄腔传统剧目。又名《探五阳》，一名《生铜棍》。写光武帝刘秀诛戮功臣，各家子弟纷纷反汉。王英盘踞二龙山，姚刚兵扎太行山。朝奸刘唐私通番寇，皇姑天仙公主偕太子刘庄外逃。敌将朱元龙与卢安女四处搜捕，冲散太子，追击公主。适王英下山打探军情，遇而救之。惊闻刘唐倒卖江山，遂捐弃前嫌而复归朝廷。他又奉命寻访太子，走遍棘、枣、昆、湖、栗等五阳，不知去向。原来太子逃至紫家庄内，被紫金莲所执，结为夫妻。王英回朝，上太行山奉劝姚刚扶汉，反遭三打。王英忍痛苦劝，姚刚始释前仇，保主复国。赣剧亦有全本。此剧为宜黄戏光绪时三十六种二凡演出本之一。单出有《五阳访主》、《落庄探妹》、《三打王英》等。(《三打》中骂寨一段，唱唢呐二凡)《三打王英》校勘本收入1959年江西省文化局剧目工作室编印的《江西戏曲传统剧目汇编》(赣剧弹腔)第四集。

英雄杨春增　京剧剧目。编剧赵英年。1958年根据抗美援朝战斗英雄杨春增的事迹创作而成。写中国人民志愿军某部排长杨春增率领小分队，出其不意地夜袭敌营，占领了京畿山阵地。韩军不甘失败，在美军的配合下，初用飞机、大炮狂轰滥炸，继而大兵压境，杨春增与战友们虽然击退了敌人多次反扑，但伤亡惨重，最后只剩下杨春增和牟元礼两人。此时，敌人又发起更大的进攻，杨春增为了保住阵地即命牟元礼突围求援，而他却全身绑上手雷弹冲向敌群与之同归于尽。由于赢得时间，使我军大部队赶到，消灭了敌人，取得最后胜利。该剧运用京剧传统表演艺术，如“小翻”、“抢背”、“虎跳”、“前扑”、“滚背”、“劈岔”、“扫堂”、“地蹦”、“软岔”、“旋子”、“吊毛”等舞蹈身段，突出了京剧的翻打扑跳的武戏特色，较好地表现了志愿军夜间行军披荆斩棘，过涧翻山以及在阵地上摸爬滚打，勇猛作战的英雄形象。1958年由景德镇京剧团首演。执行导演陈志鹏、袁宝楼。音乐设计罗宏兴、周木德。舞美设计白家丰。张铭声饰杨春增，陈志鹏饰牟元礼，王少培饰美国顾问。同年9月参加江西省第二届戏曲会演。1959年又赴南昌，参加庆祝国庆十周年献礼剧目汇报演出。剧本收入1960年江西人民出版社出版的《江西十年剧本选》(创作集)。

降天雪　赣剧传统剧目。最早见于宋元南戏《崔君瑞江天暮雪》。写越州郑延玉。少失怙恃，有妹月娘，配夫崔君瑞。崔得第后，选任金华县令。帝令钦差巡视江南，查得崔渎职，免官为民。崔赴苏州府，谒见恩师苏舜臣，哀求仕途。苏因乏嗣，有一爱女，欲许于崔，问其妻室，崔谎称其妻于琥珀岭葬身虎口，愿为婿。苏仆王卞疑崔有诈，从旁劝阻，苏不听，

终成亲。崔由是恨卞,有意遣卞外出送信。月娘见崔久不归家,偕乳媪寻夫与卞相遇于旅店。卞悉月娘为崔前妻,乃告以实情。月娘央卞挈住,卞虑祸,先引月娘亲见苏氏,苏氏感其苦楚,认她作妹。崔归,突见月娘,诬为逃婢,怒斥责骂,令卞将她押回越州,每行三步击她一棍,并示意将她杀掉。卞怜其冤,一路相护至江天驿站,因暮雪不能行,

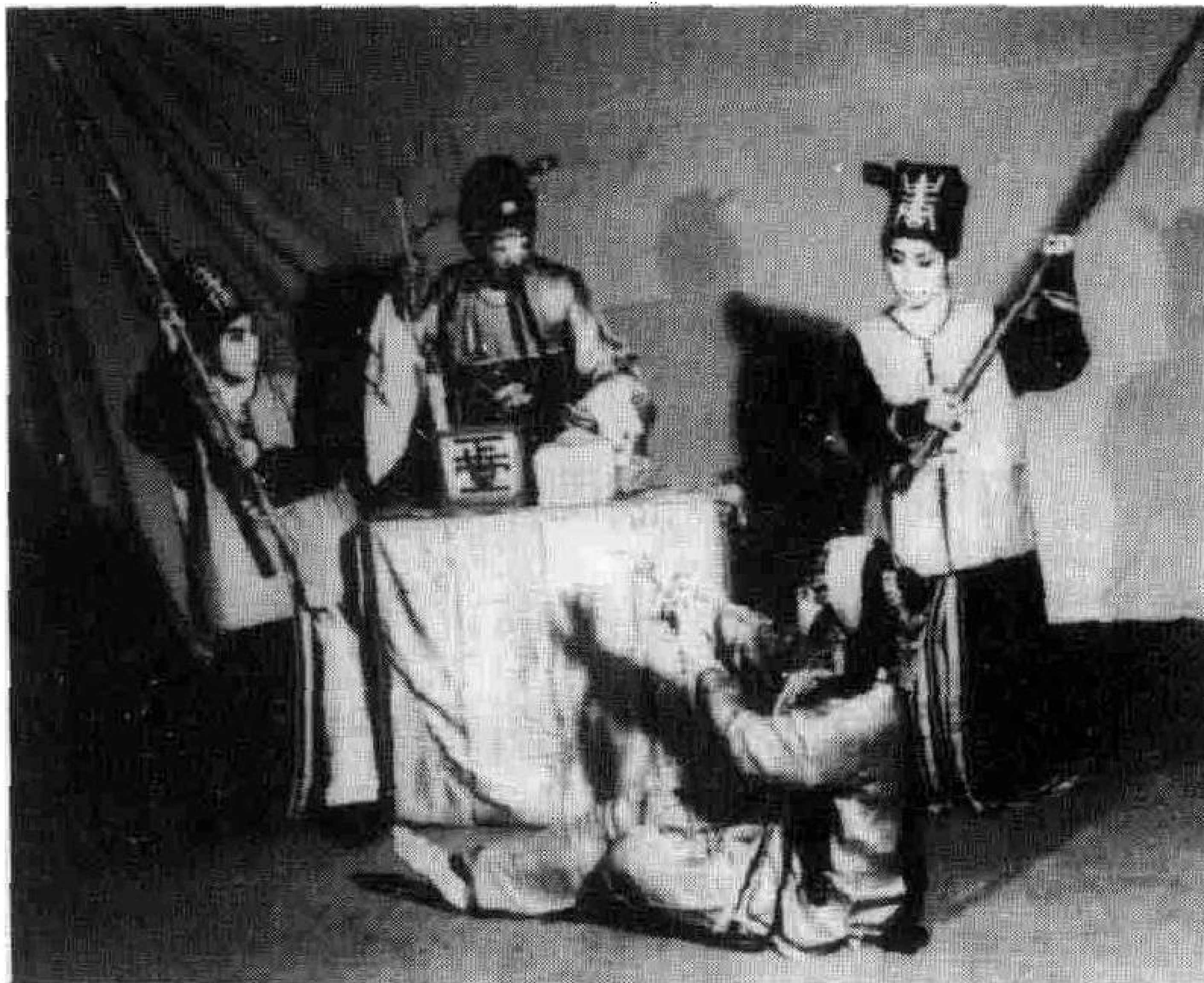


月娘与乳媪相向啼哭。是时,有新贵郑延玉,亦驻驿中。夜闻哭声,经询问,始知其妹。便速令解崔至驿,使卞束崔,亦三步一棍责之。崔至,月娘身居高座,历数其罪。后王卞求恕,方得宽宥。崔君瑞愧悔交加,夫妻重归于好。饶河班前段唱二凡,后段唱拨子。广信班原唱二凡,后改为秦腔、拨子。单出有《客店相遇》、《逃难跌雪》、《回府起解》、《驿亭审夫》等。其中《逃难跌雪》一场,雪地行走,身段繁复为做工的重头戏。《驿亭审夫》月娘有大段唱腔,义正词严,大得人心,遂使该剧常演不衰。二十世纪二十年代至四十年代末广信班长春舞台演出,好角连台。名旦萧桂香扮演郑月娘,《审夫》中一段二凡唱腔,数十余句,凄楚委婉,常令观者动容;武生钱一笑反串王卞,在《起解》和《跌雪》两场中,同是一根棍杖,却演得爱憎分明,慷慨激烈,每个亮相都博得台下掌声。1980年由钱一笑传授重排,弋阳县弋阳腔剧团重新整理演出,并存有手抄本。

贤德记 南昌采茶戏传统剧目。根据民间传说编撰成剧。写江西抚州王会元外出谋生无着,做了叫化头。适遇皇帝要造文昌桥,但桥下犀牛作乱而难开工。王和众乞丐采来犀牛草治服犀牛,桥始造成,因此王会元被封为造桥状元。其妻刘秀英因王外出未归,生活十分贫困,兄嫂多次劝其改嫁,刘坚贞不屈,一心等待王会元回来。后王假扮乞丐回家,刘秀英仍然以情相待,王见刘贫贱不移方将真情相告,夫妻欢庆。民国三十一年(1942)间,艺人李万寿曾以道情演唱,其中尤以王会元假扮叫化子试妻一段曲词最受欢迎。后南昌采茶戏艺人把它编成条纲戏演出。剧中有不少封建迷信色彩,如犀牛作乱、刘秀英屈守三从四德等。二十世纪六十年代初,由邓启康、朱起凤和老艺人刘凤庭合作,对原剧中糟粕部分作了删改,突出了刘秀英忠贞爱情的品德。南昌市采茶剧团排练演出,褚菊云饰王会元。陈兰芝饰刘秀英,成为观众欢迎的传统剧目之一。南昌市采茶剧团今藏手抄本。

鸣冤记 南昌采茶戏传统剧目。南昌采茶戏"四大记"之一。又名《寡妇闹江西》。南昌道情"南昌四大记"中亦有此曲目。传说是据新建县发生的真实故事编写而成,原剧为二十六场幕表戏。写清乾隆年间,江西新建县寡妇王徐氏,常遭其夫家叔公王闻伯敲诈勒索。一日,王率歹徒将徐氏家财抢劫一家,后又以赔礼为名,意欲毒死徐氏,侵吞其田产。不料

王妻误食药汤毙命，王反诬徐氏所为，由地方草率判解。徐氏蒙冤，赔田五石，王并不甘休，执意要致徐氏于死地。适邻里夏三保之妻生下死婴，埋于后山，王便买通徐氏家中长工张久闻，偷挖死婴，栽赃徐氏，诬徐与张私通所生，并行贿新建县令，将徐氏囚禁监牢。夏三保得知冤情，求助于外婆熊太太为徐伸冤。熊太太为伸张正义，率南昌城内众寡妇探监闹衙，又差寡妇刘妈赴京告状。乾隆帝准状，裘皇姑领旨来江西查处冤案。王闻伯、张久闻等伏法处斩，新建县令削职为民，冤情始得昭雪。抚州采茶戏亦有此剧目。剧本收入由1959年江西省文化局剧目工作室编印的《江西戏曲传统剧目汇编》。1961年殷定南、林晓锋改编，紧缩为八场，着重刻画了熊太太不畏强暴的正义行为，揭露了王闻伯狡黠狠毒的心肠。1962年由江西省采茶剧团首演。邓筱兰饰徐氏，熊唐庚饰王闻伯，杨祥中饰夏三保，熊美英饰熊太太，刘灵饰裘皇姑。为南昌采茶戏保留剧目之一。1982年重订，刊入《江西地方戏传统剧本选编》(南昌采茶戏)第一集。



征西传　弋阳诸腔传统剧目。明代弋阳腔连台大戏之一，今存《金貂记》一本。写唐皇叔李道宗，逼死采桑民妇刘翠屏。薛仁贵朝罢回府，遇刘氏婆母拦马喊冤。仁贵受理此案，上殿参奏，道宗反诬仁贵谋反，李世民将仁贵囚入监牢。尉迟恭为此事愤愤不平，上殿奏本，并在朝廊与道宗言语冲突，打落道宗门牙，因而被谪贬至职田庄为民。有西辽国铁肋金牙兴兵犯境，徐勣乃保奏仁贵出征。尉迟恭贬谪后，在江边把钓，薛仁贵顺道来访，故友重逢，话旧而别。仁贵阵前被铁肋金牙打败，被困锁阳城。程咬金即保奏启用尉迟恭，李世民遂命徐勣到职田庄调取尉迟恭出征。此时薛妻和薛子丁山避居白衣庵，难以度日，出卖昔日皇家所赐金貂，尉迟遇见，将其母子收留庄上。一日尉迟正和村民开宴牛羊大会，获悉京城来旨，便装疯称病，拒不接旨。后经徐勣劝说，乃允出征。尉迟恭率领丁山杀退敌兵，救回仁贵，又以女兰英许配丁山，两家缔结姻亲。

与该剧同一题材者，明代有两种传奇整本，一种是《曲海总目提要》中的《金貂记》，演"太宗得白袍之救，赐以金貂，后仁贵贫窘，以金貂卖于人，其人持此以献于太宗，乃忆当年所赐阵中救主之将，于是仁贵立功得白"。"金貂"一物则是维系全剧之关键，标目与内容吻合。而弋阳腔本，其"金貂"已退居于偶然用之的一般道具，乃与剧名不符。另一种是富春堂《薛平辽金貂记》，剧中有关尉迟恭的主要场次，如《江边会友》、《敬德耕田》、《敬德装疯》等都无安排，或意趣大异。又其领兵犯境者乃为苏保童，而弋阳腔本是铁肋金牙，故区别颇大。但对照万历以后各种散出刊本，如《词林一枝·胡敬德装疯》、《摘锦奇音·敬德罢职耕田》、《八能奏锦·敬德南山牧羊》、《玉谷调簧·敬德牧羊、敬德钓鱼(辽王访友)、敬德耕田

(与樵伴话)》、《万曲长春·敬德南山牧羊》等，皆与弋阳腔本之《江边会友》、《敬德钓鱼》、《牛羊大会》有着互为隶属的继承关系。

1959年江西省赣剧团改编演出。剧情以尉迟恭为主，因金貂不是主要情节，故易名为《尉迟恭》，全剧压缩为九场，即《闻讯探监》、《打朝谪贬》、《耕田闻警》、《江边会友》(见彩页)、《叙旧话别》、《被困求救》、《装病抗旨》、《破围歼敌》、《解甲归田》等。剧本改编凌鹤、北萱。导演高履平。音乐设计李忠诚。舞美设计郑豪季、敖明。特别邀请东河戏花脸罗毓芝饰尉迟恭，余江县赣剧团三花陈茂林饰李道宗，江西省戏曲学校教师郑瑞笙饰薛仁贵。1959年5月进京汇报演出，引起首都文化界的极大关注。江西省赣剧团今存铅印本。

金手圈　东河戏弹腔传统剧目。写昆山县王京兆，幼年曾以黄金镯聘定李秀中之女爱珠。李嫌贫，久欲赖婚，李妻孙氏得知，即遣家人暗送银两，嘱婿按期迎娶。京兆同窗江同，盗其银钱，致使他不能如期成婚。爱珠因婚事不谐，乃面见京兆，欲退金镯，出家为尼。京兆苦劝，爱珠答应守候一年再削发修行，各执一镯而别。江同买通吏部，不与京兆点选。京兆饥寒交迫，于魁星阁自缢。时宰相李东阳住魁星阁养病，见京兆有才，荐其殿试，帝赐状元，奉旨归里完婚。清有佚名传奇《还金镯》，《六也曲谱》选入《分镯》、《诉魁》、《天打》三出，民间弹词有《还金镯传》，故事大体相同。该剧单出有《退镯寄庵》、《魁星阁遇救》等。赣州地区东河戏剧团今藏传统手抄本。

金　嫂　赣南采茶戏剧目。根据红军北上后，陈毅留守赣南，坚持游击战的真实故事而编写。写叛徒蓝光青出卖党的秘密，地下交通员金哥在牺牲前把敌人策划搜捕陈毅和其他领导的阴谋转告金嫂。金嫂飞身梅岭传送情报，被国民党特务张豪盯梢。蓝光青冒充特委交通队员，故意将张打死，骗取金嫂信任。在同行中，金嫂机警敏捷，静观细察，识破伪装，脱出险境，终和游击队取得联系，歼灭顽敌，保护了陈毅和特委的安全。该剧1977年由南康县采茶剧团首演。编导阳贻禄。作曲阳善琇、古锦煌、马万武。舞美设计卓廉佑。凌洁英饰金嫂，曾宪尧饰蓝光青，阳士环饰张豪，卢瑞和饰王二麻，刘显钧饰姚老四。1977年参加江西省纪念创建井冈山革命根据地五十周年和赣、粤、闽三省有关纪念演出。剧本刊于1978年《江西日报》、《江西文艺》和江西人民出版社出版的《剧本选集》。

姐妹摘茶　赣南采茶戏传统剧目。该剧系从民间茶灯《十二月采茶》蜕变而来，为赣南采茶戏雏形阶段的原始节目。原是欢度新春和元宵闹灯时的一种歌舞形式，由茶女多人，手持花篮，边唱边舞，后发展为大姐、二姐和茶童三人歌舞对唱的小戏曲。写姐妹二人上山摘茶，口唱〔十二月采茶〕小调，一路欢歌，一路舞蹈，丑扮茶童杂入其内，插科打诨，逗笑寻乐，轻松活泼。江西各路采茶均有此剧，堪称“采茶祖曲”。清初向外流传，蔓衍湘鄂、两广、云贵乃至台湾诸省。在湖北改成《姑嫂摘茶》和《和尚锄茶》两出。《姑嫂摘茶》叙丈夫出外经商，其妻与妹妹上山采茶，人在茶山，心盼亲人早日平安还乡。《和尚锄茶》演姑嫂二人上山朝庙，在园中锄茶的小和尚与之取闹，被姑嫂戏弄，欢笑一番。广西茶灯，仍保持男

一女二，增入开山、炒茶、卖茶、盘茶等情节，名曰《送哥卖茶》。台湾客家采茶有《上山采茶》一目，稍变人物关系，写兄嫂与小姑，携手挽篮，同赴茶园，劳动、唱歌，情意绵绵。赣州地区剧目工作室今藏手抄本。

钓　蛃　赣南采茶戏传统剧目。写刘二看中黄四妹，依仗财势欲娶之为妾。四妹约情人田七郎到冷水坑会面，共商应对之策。为掩人耳目，四妹偕三嫂同行，作伴上山打猪草，七郎便以钓蛃为名前去赴约。其时刘二也尾随而来，见了四妹即以金钱为诱，妄图博其欢心。四妹与七郎、三嫂合计戏弄刘二，极尽嘲笑与奚落，使刘二洋相百出，狼狈而归。刘二的表演融入舞蹈足尖功结合矮子步，以此刻画人物轻浮、贪婪好色的小丑形象（见彩页）。该剧于1960年由赣南采茶剧团排练首演，同年参加江西省青年演员汇演，获优秀剧目奖。剧本整理改编钟星海、袁善令。导演张福林。袁善令饰刘二，李宝春饰黄四妹，卢圣柁饰田七郎，李读珍饰三嫂。赣州地区剧目工作室存有手抄本。



岳飞传　弋阳诸腔传统剧目。明代弋阳腔连台大戏之一。敷衍岳飞抗金故事。全传七本，即《淹汤阴》、《举铁龙》、《泥马渡》、《牛头寨》、《金牌诏》、《报冤亭》。赣剧弋阳腔仅存《报冤亭》中《疯僧扫秦》一折。九江青阳腔尚能演出四本，即第一本《夺秋魁》（又名《破洞庭湖》）；第二本《牛头寨》（或名(战牛头山》）；第三本《金牌诏》；第四本《阴阳界》（即《报冤亭》）。其中《夺秋魁》从岳飞扫坟祭祖与牛皋结拜金兰至岳飞招亲止，中有《岳母刺字》、《秦桧还朝》、《水擒杨么》等二十三出；《牛头寨》自岳云出山到解围牛头山止，中有《白猴教武》、《岳云拾锤》、《背母私逃》、《结拜张宪》、《落庄招亲》、《岳飞斩子》、《牛皋下书》、《合兵攻寨》、《班师回朝》等二十一出；《金牌诏》主要关目有《宗泽交印》、《岳飞训子》、《三诏岳飞》、《金山问道》、《张氏测字》、《大审岳飞》、《张氏探监》、《东窗设计》、《风波尽忠》、《岳飞妻子》、《殉节投江》等二十七出；《阴阳界》前后分为两段，前面数场写岳飞显圣助韩世忠抗金获胜；后写《疯僧扫秦》、《施全刺奸》、《胡迪骂阎》、《何立卜卦》、《鬼捉秦桧》、《王氏归阴》等三十四出。

该剧旧时在九江都昌、湖口、星子一带，每三年搬演一次，时在中秋，村前搭台，连演五至六夜。星子县民间尚有《岳雷报仇》一本。演出第四本《阴阳界》时，气氛森严，场面庞大，表演多惊险恐怖，如胡迪游观地府，鬼蜮满台，活捉王氏时，五鬼抛叉，索索可畏。登场角色四五十人，鸣锣呐喊，声震山野。常与《目连传》同演，仪式繁多，宗教色彩浓烈。其班社与演员，皆为村落大姓世传，代代相沿，直到中华人民共和国成立前夕方才停息。江西其他剧种高腔中，有的一直保持全传连台的原貌，有的散为单本，如民国十六年(1927)南昌洪盛

堂高腔班在宜黄乡村尚能演出《反刺字》、《牛头山》、《金牌诏》、《报冤亭》等种。赣剧弋阳腔老艺人马月明、马火泉，李光显善演《疯僧扫秦》一出，于乐平、波阳等处享有盛誉。星子县文化局藏有《夺秋魁》、《牛头案》、《金牌诏》、《阴阳界》等四种手抄本。

宝莲灯　宜黄腔传统剧目。又名《沉香救母》，本事来源甚古。《文选》张衡《西京赋》和《搜神记》皆有载，《南词叙录》“宋元旧篇”有《刘锡沉香太子》，元代有张时起杂剧《沉香太子劈华山》，李好古《巨灵神劈华山》以及小说、宝卷、鼓词、弹词等。剧写刘彦昌赴京应试，路过华山，夜宿圣母院。昌见圣母神像，顺手题诗于壁上，以此赞慕。圣母与昌有百日缘分，遂了夙愿。期满，昌辞圣母。临行，圣母赠以可治百病之宝灯。二郎神闻知，将圣母禁于黑风洞中。昌高中，王丞相以女桂英婚之。适皇后有疾，彦昌献灯治病凑功，因而授知岳州。上任途中，行经华山，见庙宇荒凉，失声痛哭。上天念其情真意切，许与圣母一会。圣母产一子，名沉香，桂英也产一子，名秋哥，同由桂英抚养。数年后，兄弟入庠攻读，因太师之子官保羞辱秋哥，沉香失手打死官保。桂英出于大义，放沉香，舍子抵命。秋歌被太师棍毙，幸得仙人救活。沉香出走后，为霹雳仙收为弟子，授以法术，战胜二郎神，劈开华山，救出圣母。此剧源于西秦腔旧目，为宜黄戏光绪年间三十五种二凡演出本之一。东河、盱河由宜黄班传入。赣剧常演全本。单出有《杨戬责妹》、《圣母赠灯》、《花园得子》、《官保闹学》、《二堂训子》、《沉香打洞》、《劈山救母》等。二十世纪二十年代至四十年代末广信班长春舞台演红赣东北，以赣剧名伶乐一生、萧桂香扮演的《二堂训子》影响最大。1958 年，宜黄县宜黄戏剧团整理排演，并赴抚州地区汇报演出。今藏 1962 年李伍俚、李宗保口述手抄本。



放　鸡　花灯戏剧目。编剧余一冈。写秋收季节，公社规定家家关鸡，三婶怕鸡关瘦不会下蛋，便偷偷将鸡放出。女儿春秀制止无效。所放之鸡被小社员春生打伤一只，三婶大骂不止。放养的鸡群窜入自家菜园，吃掉一畦菜秧，三婶尴尬不已。1956 年万载县剧团首演。易连英饰三婶子，宋桂英饰春秀，李荷根饰春生。剧本发表于 1956 年《江西文艺》，收入江西人民出版社出版的《以社为家》小册子上。1958 年上海美术出版社特约原作者编写文字脚本，出版连环画发行全国。

泪洒玉茗花　抚州采茶戏剧目。编剧徐正付、陈昉。据明代戏剧家汤显祖生平事迹和民间传说创作而成。写汤显祖匡时补弊的宏愿未遂，无心仕途。后因救宜伶张森，弃官归里，撰文写戏。目睹吏部尚书千金金晓卿为情而死，立即形诸笔墨填写传奇《牡丹亭还魂记》，以情格理，拯救“女德”枷锁下的妇女。金尚书采取种种手段，欲加扼杀。但汤不屈不



挠，与其斗争，竟于金尚书七十大寿之时，上演《牡丹亭》一剧，令其惊恐万状，口瞪目呆。金原以为女儿已死，正奉旨为其建树节坊，不料在树坊、庆寿双喜之际，却看到亲生女儿与优伶张森同唱《牡丹亭》。金为逃避欺君之罪，便溺毙爱女，逼死张森。汤显祖悲愤万分，即于玉茗花前，奋笔直书，为死者呼喊。该剧1982年由金溪县采茶剧团首演。导演徐正付。音乐设计元荣中。舞美设计萧凤光。何贵龙饰汤显祖，陈海美饰金晓卿，陈留根饰张森，朱凡星饰金尚书。1982年10月22日为中华人民共和国文化部、中国戏剧家协会、江西省文化局、中国剧协江西分会四家联合举办的“汤显祖逝世三百六十六周年纪念活动”开幕式演出。同年10月《文汇报》、11月《戏剧电影报》先后报导了该剧在纪念晚会上演出的盛况。剧本收入抚州地区剧目工作室编印的《纪念汤氏故事剧专辑》。

闹沙河　宜黄腔传统剧目。清康熙年间宜黄戏名剧之一。唐英《天缘债》中已有提及，系当时乱弹梆子腔之大戏。今存《思春》一折，全剧故事不详。《思春》中，萧翠英有段独白云：“奴家萧翠英，本是中原女将，只因辽邦狼主，侵我大宋江山，沙河一战，那姜仲贼子，在阵上用摄魂旗将奴家生擒，献与狼主为妻。想奴家在中原之时，与姑表哥哥高凤宝青梅竹马，情投意合，订下终身。阵前失散之后，终日思念。幸喜得太白金星大发慈悲，赠下高郎隐身草。前些日子，高郎带了我母亲，千里迢迢来到翠花宫中看我，谁料事机不密，为人识破。高郎逃走，我母被挞子关押在地牢之中。想今乃八月十五，高郎与奴约好，今晚前来搭救奴家并奴家娘亲”。后来萧翠英睡去，另有一少年，名叫胡凌宝，戴着隐身草前来相会偷春。剧中萧翠英，自唱四段四季思亲“平板”腔，曲调殊异，不为别剧所用。此剧源于西秦腔旧目、为宜黄戏光绪年间三十五种二凡演出本之一，东河戏由宜黄班传入。单出有《困沙河》、《鹞子岭》、《扯甲上路》、《皇娘思春》等。1980年，宜黄县宜黄戏剧团重新整理排演。剧本整理万斌生、张万程。导演张万程。曲谱记录吴希凌。张小萍饰萧翠英。同年10月参加江西省部分古老剧种汇报演出，其唱腔和表演引起戏曲史专家的极大兴趣，提供了研究宜黄戏的珍贵资料。



赵拔萃三告李知县　西河戏剧目。1960年徐新杰据星子县民间传说改编。写清乾隆三十二年(1767),星子县因连年干旱,圣上下诏星子粮赋为"征三免七"。知县李应龙擅改御旨为"征七免三",从中大饱私囊。乡村秀才赵拔萃为民申诉,状呈南康府未果,又赴南京三省总督府递呈,然因总督高杰为李知县外甥,反将赵打入死牢。赵设法通过乡友熊礼告至京都刑部姚大人手中,且惊动圣驾,最后严惩了李知县。赵拔萃得胜返乡,全城百姓秉烛相迎。剧中主要人物有赵拔萃(正生),熊礼(小生),高杰(正生)、高母(夫旦)、李知县(正丑)、赵妻(旦)。1960年星子县文化馆组织蛟塘乡业余剧团排练上演,唱西皮二凡,剧长三小时,同年调县城公演。



封神传　弋阳诸腔传统剧目。明代弋阳腔连台大戏之一。敷衍周武王伐纣故事。清末民初,东河高腔凝秀班、吉安高腔临庆堂和抚河高腔老祥义班均能演出七本全传。其七本是《九锡荣》、《枯木岭》、《上昆仑》、《龙凤剑》、《下昆仑》(另名《万寿山》)、《绝龙岭》、《五岳图》等。民国十六年(1927),南昌洪盛堂高腔班经常演出其中三本,即《枯木岭》、《龙凤剑》和《万寿山》。今赣剧弋阳腔和九江青阳腔仅存《龙凤剑》一种。写妲己蛊惑纣王,在鹿台设宴,邀众狐精假作仙女前来鹿台同饮,并命丞相比干侍宴。酒后众妖现出原形,被比干识破,火烧轩辕墓,灭尽了狐精。妲己怀恨,假作心痛,强令比干以龙凤剑挖出自己的心为妲己药引,因而比干致死。纣王又威逼黄飞虎之妻贾氏,贾氏不从,堕楼身亡。黄飞虎怒,兴兵伐纣,得太乙真人相助,反出五关,投奔西周。1954年景德镇市赣剧团恢复演出弋阳腔本《黄飞虎反五关》,邹秋太饰黄飞虎。二十世纪六十年代初,江西省赣剧院排演青阳腔本《鹿台恨》和《比干挖心》两折,汪炎振饰纣王,熊丽云饰比干,侯爱蓉饰贾氏。弋阳腔《龙凤剑》剧本收入1959年江西省文化局剧目工作室编印的《江西戏曲传统剧目汇编》(弋阳腔)第一集。青阳腔《龙凤剑》全剧曲牌唱腔于1960年由李忠诚记谱,今藏江西省赣剧团。

珍珠记　弋阳腔传统剧目。清代江西弋阳腔"江湖十八本"之一。写洛阳书生高文举入赘同里长者王家,与王女金贞成婚后,文举赴京科考,金贞送至河桥,别时将已捣开的珍珠半颗赠与文举,自藏一半,以为表记。并嘱得中之后,勿弃发妻,珍珠复合夫妻重逢。其后文举得中状元,奸相温阁有次女金婷未婚,逼赘为婿。文举感王家恩重,差温府家人张千持信迎接王氏一家来京,恰被温氏所见,篡改家书为休书。以致张千到洛阳后,被王氏合家痛殴。王金贞得书,半信半疑,偕弟进京寻夫,中途又遇太白金星命土地神变化的猛虎,将

姐弟冲散。金贞一人至温府，恰巧文举奉召入宫内廷，两月未回。张千因曾受王家痛殴，在温金婷前挑拨。金婷遂将金贞毒打，并将金贞剪发剥鞋，罚在花园浇花汲水，幸有老女仆从中照顾，分担劳役。中秋之夜，文举自宫廷回至温府，独坐书馆，因记家乡风俗，想吃团圆米果，老女仆便使金贞代做。文举



吃米果时，发现其中有珍珠半颗，很像别时妻子所赠，取出密藏身边的半颗一对，果然符合。此时，金贞潜至书馆，与夫相会，文举因自己力不能救，设法使金贞逃出温府，赴包拯处申诉。包拯审明上奏，奉旨削去温阁官职，并使金贞将金婷剪发剥鞋，罚令浇花汲水。金贞遂将金婷锁在轿前，直到洛阳，经王家父母苦劝，金贞始不念旧恶，夫妇三人和好终身。

该剧属元末南戏作品，原名《高文举两世还魂记》，弋阳腔艺人去掉还魂情节而改为珍珠作为夫妻恩爱象征，贯穿全剧始终，并增入中秋吃米果风俗，更具江西地方特色，因而易名《珍珠记》，或题作《米糷记》。《曲海总目提要》卷三十六《珍珠记》条说："按记内情事荒唐，大略本于世俗所谓龙图公案，而宾白村鄙，乃弋阳曲之最下者"。明万历年间金陵文林阁刻有弋阳腔《高文举珍珠记》整本，明刊散出总集《玉谷调簧》中，收有《鞠问老奴》、《文举逢妻》两出，即今赣剧弋阳腔本的《佳节伤情》和《书馆相会》，素为精彩场次。

1955 年，凌鹤据赣剧弋阳腔抄本，参照明刻本《高文举珍珠记》整理，去芜存菁，舍弃了一些有损于主题的情节，丰富和突出了人物性格，使这一古剧重放光彩。全剧十二场：自《桐宵吟诗》起，中有《河桥分别》、《相府逼婚》、《洞房奉诏》、《金贞上路》、《责打金贞》、《恩准回府》、《花园汲水》、《佳节伤情》、《米果藏珠》、《书馆相会》到《公堂团圆》止。1956 年 1 月江西省赣剧团首演于南昌。导演童庆礽。音乐设计程南豪、王仕仁、刘明泉。舞美设计李友松。潘凤霞饰王金贞，童庆礽饰高文举，祝盛增饰温阁，祝月仙饰温金婷，李菊香饰老女仆，徐人亮饰包拯，郑享宝饰堂侯。1957 年被文化部评定为戏曲改革范本之一。1958 年 4 月由上海天马电影厂摄制成赣剧第一部戏曲舞台艺术片在全国放映。电影导演张天赐，作曲乘舟。包拯由陈尤红饰演。剧本收入 1958 年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成・江西卷》和 1960 年江西人民出版社出版的《江西十年剧本选》(整理集)。江西省赣剧团存有演出本。

南柯记　古典戏曲剧目。明代汤显祖著。《玉茗堂四梦》之一。依据唐人小说李公佐《南柯记》为蓝本，借梦境以晓人警世。最早由临川宜黄班谱以海盐腔演出于万历二十七年(1599)之间。汤诗《唱二梦》和《正唱南柯》(二首)所述："半学农歌小梵天，宜伶相伴酒中



禅";"可怜解得南柯曲,不及淳郎睡醒时"即记是剧传唱盛事。

1981年有凌鹤改译本,原著四十四出,改本仅九场,即:《槐荫慨叹》、《金殿成婚》、《新婚受命》、《太守劝农》、《歌功报警》、《罚罪惊心》、《挽马留贤》、《明褒实贬》、《梦醒南柯》。剧情写东平豪士淳于棼,醉卧槐荫,梦中被槐安国蚁王招为驸马,出任南柯郡守。得瑶芳公主内助及酒友田子华、周弁之襄赞,二十年治绩斐然,政声大著,致使蚁王疑惧不安。后因檀萝国来犯,司宪周弁酒醉失机,淳于棼被遣送回家。南柯梦醒,淳于棼等有感于梦境,相互矢志投军,脚踏实地做一番事业。1982年德兴县赣剧团排演改译本,同年10月参加中华人民共和国文化部、中国戏剧家协会、江西省文化局和中国戏剧家协会江西分会四家联合举办的纪念汤显祖逝世三百六十六周年大会演出。导演常鸣连、邹莉莉(特邀)。音乐设计陈汝陶(特邀)、吴享庆。舞台美术汪人林(特邀)、吴仁铣。舞蹈设计杨小铃(特邀)。王先林、江维康、江裕民(特邀)饰淳于棼,谢锡林饰周弁,何花萍饰瑶芳,邱新生饰蚁王,潘宣英饰琼英,俞洪春饰段相。改译本多按汤剧原曲牌填写,用弋阳腔演唱。因就词意,乃改调歌之,选择相类者重新配曲,在仍标以牌名。在保留其一唱众和基础上发展男声、女声及混合帮腔。其中《金殿成婚》富丽堂皇,《挽马留贤》气势磅礴,两场皆数十人登场,调度有序,场面宏大。是年由中国戏剧出版社拍摄为舞台演出连环画出版发行全国。改译本刊登于1982年第一期《江西戏剧》。



南瓜记 南昌采茶戏传统剧目。南昌采茶戏"四大记"之一。写南昌穷秀才丁文选,娶妻杜兰英,因赴考落第,教书度日。恶霸王寿廷见杜氏貌美,欲霸为妾,伪造账本,诬丁欠债未还,逼其卖妻抵债。适遇当朝太师朱轼,奉旨还乡为母庆寿,途经南昌,微服私访,发现恶霸逞凶,贪官弄权,决意惩强除暴,警世护民。即修书南昌县令高志凌,要嘱其秉公审理,并趁老母寿诞之日,将前来拜寿的贪赃枉法官员严加训斥,依法惩办了王寿廷。丁文选夫妇为报答朱太师,特将自己种得的南瓜清水送来,以示一清如水之意。朱轼就将清水煮南瓜宴请各官员、亲友,庆贺寿辰。

南昌道情“南昌四大记”中亦有《南瓜记》。二十世纪二十年代，南昌采茶戏由农村转入城市后，为丰富上演剧目，采茶戏老艺人将其改为幕表戏上演，始为五十余场，后在不断演出中紧缩为十七场。1959 年 9 月由凌鹤整理改编，江西省采茶剧团首演，获得成功。陈飞云饰朱轼，张斌饰丁文选，喻财宝饰高志凌，邓筱兰饰杜兰英，朱铭声饰刘老二，熊唐庚饰王寿廷。同年 10 月赴京为建国十周年献礼演出。省内外数十个剧团移植上演，为剧团优秀保留剧目之一。1960 年，原本由叶修金校勘，收入《江西戏曲传统剧目汇编》。1982 年经程梦再度修订，收入江西省戏曲研究所、南昌市文化局剧目工作室合编的《江西地方戏传统剧本选编》(南昌采茶戏)第一集。武宁、抚州采茶戏亦有此剧目。高安采茶戏(锣鼓班)有上、下两本，上本叙朱轼登科前的故事，下本内容基本与该剧相同。改编本收入 1981 年江西人民出版社出版的《凌鹤剧作选》中。

南昌怒火　南昌采茶戏剧目。编剧齐宪谋。写清光绪三十二年(1906)，法国传教士王安之利用其豢养的走狗艾老三(教徒)，横行乡里，霸地建教堂，群众忍无可忍，告到县衙。南昌县令江召棠，清正廉明，为民请命，被王视为眼中钉，遂以调停事态为借口，诳江至教堂，疯狂将其戮杀。为此南昌全城立即引燃了一场熊熊怒火，以受害者雷启光、秦腊梅为首的南昌百姓，万众一心，同仇敌忾，杀教士，烧教堂，一场群众自发的反帝斗争席卷全省乡镇，震惊了帝国主义和清朝统治者，为南昌人民反帝爱国史上谱写了光辉篇章。1961 年 7 月 1 日为纪念中国共产党建党四十周年由江西省采茶剧团排练上演。导演喻财宝、邵红。作曲左一民、任祖干。陈飞云饰江召棠，陈明秀饰秦腊梅，张斌饰雷启光，朱亮成饰艾老三，朱铭声饰王安之。连演五十余场，场场客满。与此同一题材的，尚有南昌市采茶剧团创作排演的《江召棠》。编剧喻西全、曹达金、李森、朱起凤。导演新戈。作曲宋华杰。舞美设计张正如、蓝仲善。吴筱云饰江召棠，闵飞鹏饰王安之，褚菊云饰农民首领龚旺，朱莲芳饰龚妹。1964 年赴江苏、安徽等地演出，被誉为是一出反帝爱国的好戏。南昌市采茶剧团藏有排演本。

春风万里　吉安采茶戏剧目。编剧丘克。据全国商业战线标兵——遂川饭店的先进事迹为素材创编而成。写老农张大伯为生产队调剂良种，住宿在井冈山下的春风饭店。原打算顺道看望在勘探队工作的儿子，但由于名字音同字异，引起种种误会，加之换种又遇重重困难，不料心急成疾，病在店房。多亏服务员春红和旅客赵师傅热情照顾，为老人延医熬药，细心看护。饭店党支部书记又派人代换良种，并帮助



打听儿子的下落。诸 多好人好事,感动了张大伯,教育了不安于服务行业的徐莹,同时也批判了故意刁难人的采购员。该剧演出清新活泼,表演和音乐既源于传统,又有创新,手绢功夫的运用,恰到好处。1964 年两次组织创作力量进行修改,最后演出定本由阮乐华、廖石方、龙学勋执笔,遂川县采茶剧团首演。导演萧建民。音乐设计邓泉生。舞美设计张德忠。萧惠兰饰春红,李宝媛饰徐莹,罗余卿饰张大伯,王水金饰采购员。1964 年参加江西省戏曲现代戏观摩汇演,获较高评价。江西人民出版社出版了单行本。1979 年由吉安地区采茶剧团重新排演,参加江西省 1981 年戏曲现代戏、儿童剧汇报演出,获剧目演出奖。

茶童哥　赣南采茶戏剧目。据赣南民间灯彩《九龙山摘茶》改编创作。写茶山茶母,所生四女,以种茶为业。有赣州茶商朝奉离家上九龙山收购春茶。朝奉旅途寂寞,听船娘演唱阳关小曲以解疲劳,遇势利店嫂恭维朝奉,苛待茶童。茶童夜不成眠,梦见茶山仙女下凡来安慰。茶童奉主人之命,尝茶定价,照顾茶农,达成生意。四妹与茶童江边话别,挑灯摆字,庆祝丰收。该剧原名《九龙山摘茶》,又称《九龙茶灯》,系赣南采茶戏之"戏祖"。内容健康,文学性强,音乐丰富,有别于赣南采茶戏传统杂戏剧目,艺人们称之为"正本"。旧时,赣南采茶戏被禁止不准进宗祠家庙演唱,唯此剧可以登堂。它的演出是以村坊姓氏为单位,组织戏班,头年延师教戏,次年正月开锣,演至春耕即歇锣停演,各归本业,到来年春节再次组班活动。全剧共有十场,即《发灯》、《采茶》、《别家》、《上路》、《落店》、《观山》、《尝茶》、《议价》、《送茶》、《摆字》(或《摆宴》)等。二十世纪五十年代,赣南地区多次组织文艺工作者深入茶山,挖掘传统,采集民风,指令将《九龙山摘茶》改编成戏。经四易其稿,终于 1965 年写出了新剧,因以茶童为剧中核心人物,故取名为《茶童哥》。其剧情为:春到茶山,茶女们载歌载舞,从事采茶劳动。赣州府茶商朝奉,怀着金玉双收的梦想前往九龙山买茶。朝奉妻,生性好妒,为防朝奉在外寻花问柳,嘱咐茶童跟随同行,并将其父赣州知府赐下的象牙宝扇交于茶童,作为代主母看管主人之证。主仆二人,江边搭船,巧遇茶山二姐,朝奉惊喜万分,百般纠缠。幸得茶童和船妹用计,才解二姐之危。但朝奉邪念不消,进山收茶压价,企图逼债索银,胁迫二姐嫁其为妾。朝奉托店嫂说媒,事成之后,即娶店嫂管家掌柜。茶童识破其奸,设下以毒攻毒之策,教二姐假允婚事,要朝奉写下婚书,并以此换取债券账本,当众烧毁。朝奉淫心难抑,逼二姐即刻成婚。二姐提出按茶山礼俗,于十五月圆之夜,新郎须跳龙潭迎亲。众茶农为二姐在龙潭路口设下层层难关,均被朝奉一一闯过。拜堂成亲时,当发现新娘换成店嫂,朝奉大怒,强拉二姐入洞



房。二姐不依，店嫂不让，正闹得不可开交之际，船妹陪同朝奉妻赶到，撕碎婚约，锁住朝奉，茶山乡亲凑银为茶童赎身。从此，茶童回归茶山，与茶农们一道劳动生活。该剧1963年由赣南采茶剧团排练演出。剧本整理高宣兰，执笔王军。导演张福林。作曲傅庚辰(特邀)、钟定权、陈裕光。张佐祥、卢盛柁饰茶童，李宝春饰二姐，袁善全、丁少年饰朝奉，蓝美华饰朝奉妻，李读珍饰店嫂，曾靖仙饰船妹。1979年由上海电影制片厂摄为舞台戏曲片，改名为《茶童戏主》。导演吴永刚，副导演潘奔，舞台导演张福林。周云华饰茶童(配音华飞)，黄玉英饰二姐，杨明瑞饰朝奉，赵茵饰店嫂，石琦饰朝奉妻，李银凤饰船妹。舞台演出本今存赣州地区采茶剧团。



荆钗记　弋阳腔剧目。该剧以九江青阳腔残本《逼嫁雕窗》和《玉莲投江》两折为基础，参照湖南辰河高腔同名旧本，并借鉴明传奇《王状元荆钗记》敷衍而成。剧本改编万叶。写宋时，温州书生王十朋以荆钗聘钱贡生之女玉莲，另有孙汝权亦托媒求亲。孙富王贫，玉莲继母欲以女嫁汝权。互争不决，因取两家聘礼由玉莲自择。玉莲选中荆钗，遂嫁十朋。不久，十朋赴试及第，丞相万俟卨欲赘十朋为婿，十朋坚拒。卨怒其拒婚，即将他改调潮阳瘴地任职。临行，十朋寄书回籍，被汝权篡改，诡称十朋现已另娶。继母以此威逼玉莲改嫁，玉莲不从，投江殉节，为福建安抚钱载和拯救，收为义女。十朋迎母至署所，闻妻死讯，大恸。三年后，钱载和遣使访十朋音信，使者误报十朋已卒，玉莲哀痛欲绝。时十朋迁职吉安，载安抚移节两广，二舟同泊江边。十朋、玉莲皆著缟素，手捧灵牌，同至玄妙观各自祭奠亡夫故妻。相遇大惊，涕泪交集，夫妻重聚。1982年3月由弋阳县弋阳腔剧团排练上演。导演邹莉莉。配曲陈汝陶。张金泉饰王十朋，林西怀饰钱玉莲，侯爱蓉饰继母，崔建洁饰王母，李阳宝饰李成。该剧谱以弋阳腔曲。其中《投江》一场则唱青阳腔，声调婉转，荡气回肠，一角独唱。其跳窗、碰椅、夜行、露滑、星移、月随、绊石、犬吠、涛鸣皆有身段配合，细腻入微。《见母》一场，丑扮李成，较昆曲又有异趣。文化部文学艺术研究院美学家王朝闻路经弋阳，观《见母》后，评论说："弋阳腔《见母》一场，具有催人泪下的艺术感染力。其高亢激越的帮腔形式，渲染了舞台气氛，淋漓尽致地衬托了舞台人物的内心世界，增进了观众与演员之间的交流，是一种独具匠心的手法"。剧本被列为江西省1982年度重点创作剧目。演出油印本和曲谱今存弋阳县弋阳腔剧团。

界牌关下　萍乡采茶戏剧目。编剧沈衍华。写二十世纪七十年代初期湘赣边界上毗邻两个生产队，在抗旱中，界牌关东侧之赣西农村生产队队长思源，胆小怕事，屈从于长



官意志，忠实地执行了当时上级领导强制推行的一套违背客观规律的农业生产方式，以致面对灾情束手无策，一筹莫展。界牌关西侧之湘东农村生产队队长湘灵是思源的未婚妻，他们遵循农业八字宪法，按客观规律办事，兴修水利，防患于未然，故而大旱无忧。湘灵曾为劝说思源抵制极左路线与其有过争论，在事实面前，思源认识了错误，湘灵也主动修渠送水过关，支援思源，解决了因缺水而不能及时抢种的难题。该剧由萍乡市地方剧团排练演出。作曲邓光西、李卫华。刘启饰思源，段志英饰湘灵，李亦可饰谷雨。1979 年参加江西省庆祝中华人民共和国建国三十周年献礼演出，获剧本创作一等奖，并选送为参加 1978 年“全国戏曲、歌剧现代题材作品讨论会”。剧本发表于 1979 年第五期《剧本》月刊。

咬舌记　高安采茶戏传统剧目。民国二十一年(1932)高安采茶班“顽幼堂”据《善恶箴鉴》改编。写高安县陈文巧外出经商久未归家，其妻黄氏到庵庙烧香，求菩萨保佑丈夫早回。恶少王文秀垂涎黄氏，买通尼姑，用酒将黄氏灌醉后奸污。陈回家，黄氏告以实情，陈遣妻复去庵堂，诱王重叙，乘王求欢时，将王舌尖咬下，再杀死女尼，放舌尖于其口中，制造有人强奸女尼假相。县官下令缉拿无舌人，王终于落入法网。民国二十一年“顽幼堂”首演。朱琪生饰陈文巧，彭辉油饰黄氏，黄绍昌饰王文秀。高安县文化局藏有傅海二手抄本。

香球记　九江青阳腔传统剧目。一作《香裘记》。明代隆庆、万历之际，曾有同名传奇，古本已失，九江青阳腔今存清光绪十八年(1892)抄本。写书生姜碧，垂钓江边，误入九江太守徐翁官船觅鱼，不料船开江心，难以上岸。姜碧惊悸，幸得侍女赛红相助，匿于舱内。事为夫人窥破，见其相貌堂尝，有意替女儿兰玉许婚。太守获知，怒将姜碧及小姐、丫鬟三人逐入江中，以掩家丑。姜碧赖天神阴佑，随波流至夏江渡口，得清度庵女尼收留羁住，三年后赴试中魁。姜家自碧失踪后，信以为落水身亡，遂由内侄姜质继嗣。质嫖赌逍遥，败尽家财，沦为乞丐。姜父母贫穷无路，投寄清度庵栖身，途中遇有二女同行，二女即徐太守千金兰玉和丫鬟赛红。她们遇难后，为舟人救起，今去庵庙修

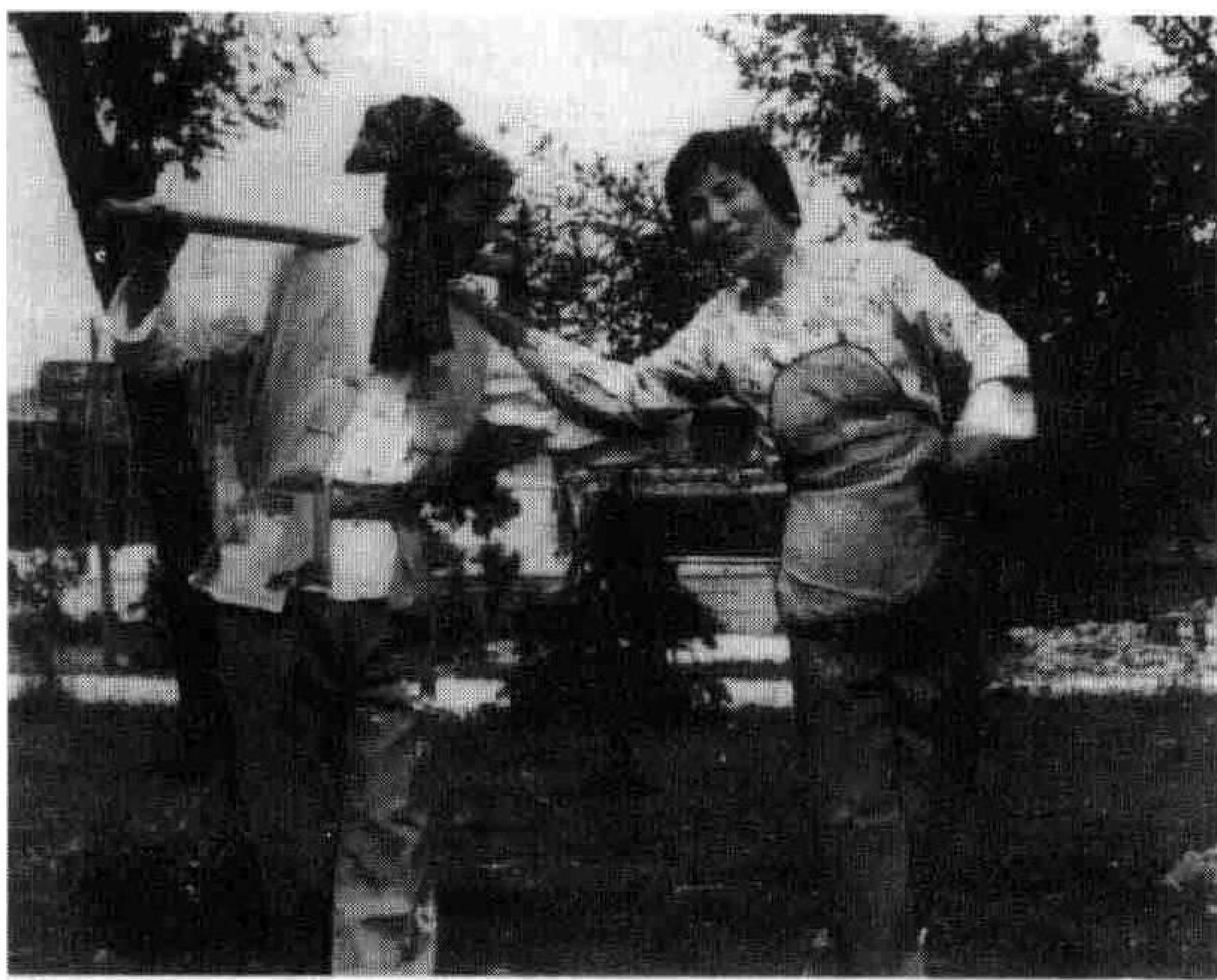


行。至庙内，姜氏父母见香球奉于佛前，球乃碧之爱物，询其情，知儿未淹。时值边寇犯境，帝授姜碧军职，随军出征，大捷，擢兵部尚书，又升相位。姜碧回庵拜谢，恰逢双亲与太守二女，阖家大喜，托之媒约，乃于庵中完婚团圆。

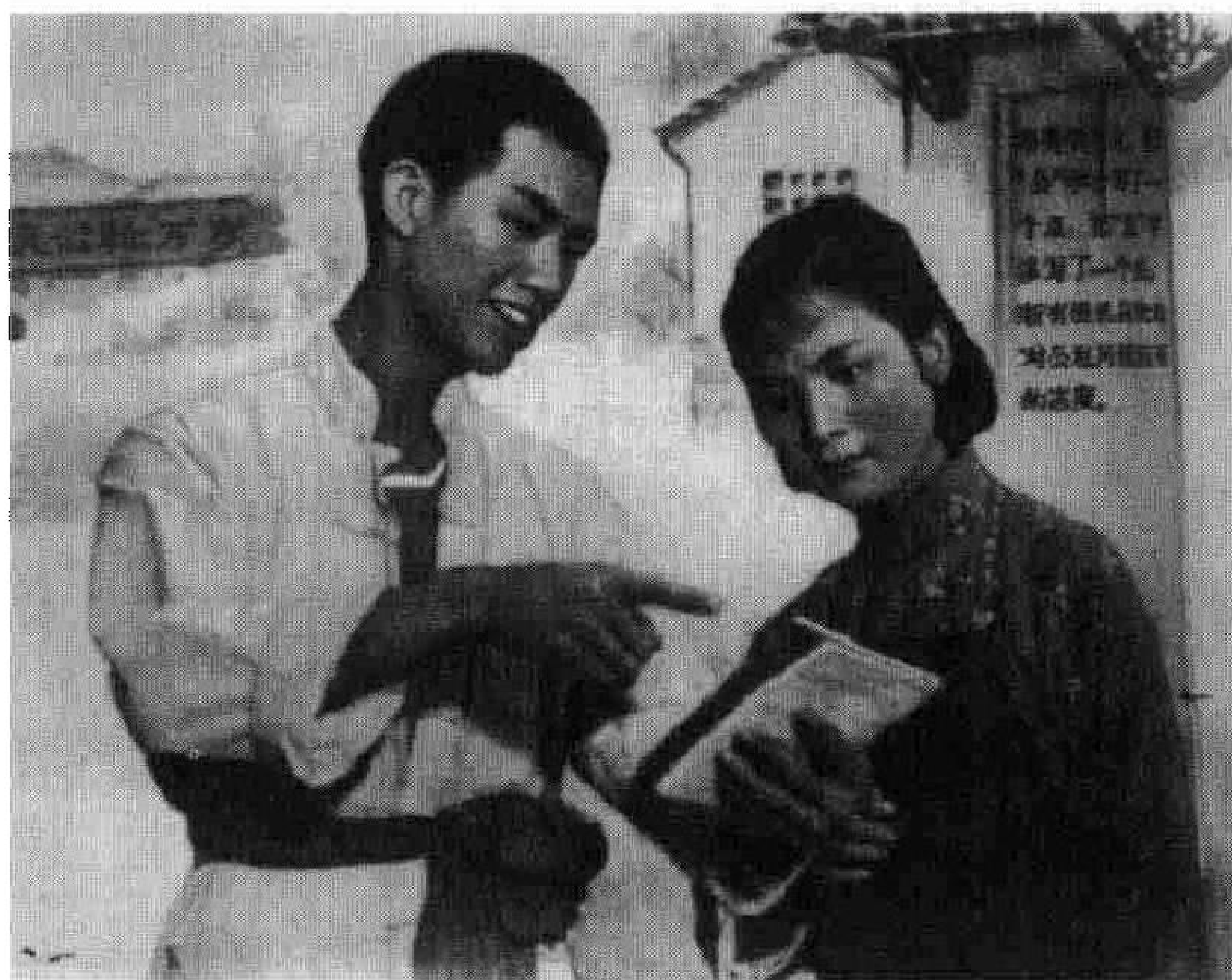
明代金怀玉传奇本姜碧作江泌，质为秩。《远山堂曲品》注云："江子以把钓误入徐舟，徐夫人忽有婚姻之约，老妇粗率，一何至此。记中备江秩之状，堪为败家子下一针砭。"吕天成《曲品》也有记述，赞誉故事有趣，内容可儆俗，此即该剧动容之处，因而盛传至今。剧本收入1959年江西省文化局剧目工作室编印的《江西戏曲传统剧目汇编》(青阳腔)第一集。

秋收时节　高安采茶戏剧目。1958年杨炳辉、周子仪、熊荣生创作。写大跃进时，某大队因男劳动力被抽去炼钢，而家里秋收又迫于眉睫。队长方根主张把男劳动力调回参加秋收，其妻腊梅(女队长)则坚持把妇女从家务劳动中解放出来，承担秋收任务，因而引起一场冲突。高安采茶剧团首演。导演杨炳辉。音乐设计钟士斌。舞美设计汪萍。薛年根饰红梅，吴其多饰方根，邓顺秀饰实秀，彭金花饰腊梅。1959年参加江西省为庆祝中华人民共和国建国十周年献演，获剧本创作和演出奖。该剧在情节安排和唱做布局上都有独到之处，如第三场队长方根批评红梅想出风头时，作者为红梅设计一段长达六十多句的唱词郁怨委屈，十分感人。在第一场积肥和第六场割禾时，设计了许多优美的妇女劳动舞蹈，配以合唱和群唱，令人赏心悦目。剧本收入1960年江西人民出版社出版的《江西十年剧本选》(创作集)。

种　茶　赣西采茶戏剧目。写新娘青妹，在改变赣西山区缺少油茶的生产劳动中，打破"新人三天不出门"的旧俗，新婚第二天破晓，便脱下红装，拉着丈夫上山种茶。因道路不熟，迷失方向，聪明的新娘凭着启明星寻径觅路，攀崖过涧，终于黎明前到达工地。新郎挥锄挖坑，新娘种树浇水，朝阳高升，青妹情不自禁唱起赣西山歌，跳起欢快茶舞。同在山上劳动的乡亲，被这对新婚夫妇的歌舞吸引，从四面八方走来，共同唱起赞美之歌，歌声笑声飘荡在青山白云之间。该剧由永新采茶剧团首演，1958年参加江西省第一届青年演员汇演，获优秀剧目奖。编导旷野。音乐设计汤龙祥。刘晓饰恩哥，陈圣娥饰青妹。剧本刊登于1959年《江西文艺》。



怎么谈不拢　赣南采茶戏剧目。集体创作，辛幸执笔。写公社社员李新有要将家里的麻袋借给生产队装运稻谷，其妻徐招秀不肯，经新有劝说，勉强同意。但又提出种种要求，交待新有装车时，不能把麻袋放在车底下，挨挨挤挤会压破；不能装在车两边，四周有钉会勾破；不能放在车顶上，掉在地下会摔破，左也不能装，右也不能放。新有乘机向妻子



进行爱国主义、集体主义的教育，使招秀懂得了原是自己“私字多一点，公字少一点”，从而痛痛快快地把麻袋借给公家装谷去。该剧1964年由广昌采茶剧团首演。导演刘则肃。音乐设计芦青。舞美设计谢燕山。马紫云饰徐招秀，张奕昌饰李新有。同年11月参加江西省戏曲现代戏汇演，获得盛誉，即被选为赴上海参加华东区现代戏汇演剧目，剧中男角李新有改由张宇俊扮演，12月在上海演出，取得很大成功。《文汇报》、《解放日报》刊登了剧本及评论文章，《新民晚报》、《上海青年报》多次载文评介，同年6月由上海天马电影制片厂拍成彩色戏曲片，并改编为连环画发行全国。剧本收入1965年上海文化出版社《小戏选》第一集。



信江潮　京剧剧目。夏琼、陆盛英、陈玉琦集体创作。写民国十六年(1927)，赣东北革命根据地在蒋介石围剿下，一片白色恐怖。望江口恶霸地主葛孚堂还乡倒算，共产党地方组织受到严重破坏。黄韬遵照方志敏巩固扩大赣东北根据地指示，带领武装深入信江两岸，扩大红色根据地，乘敌人急运军火之机，组织广大群众与葛孚堂、匪营长展开艰苦卓绝的斗争，终于夺得枪枝，暴动胜利，建立了革命政权。该剧1977年由上饶地区京剧团首演。导演陆盛英。舞美设计廖翔。在南昌、上海等地演出，《江西日报》、《文汇报》纷纷撰文赞美。剧本于1978年由江西人民出版社出版发行。

选　郎　南昌采茶戏剧目。1952年由江西省戏曲改进委员会集体创作，吴硕昌、孙吉、程梦、欧阳广安执笔。写中华人民共和国成立初期翻身农民刘火根与表妹水秀相爱。水秀好学，受到党的教育，思想开朗。火根勤劳，一心向往幸福家庭，埋头生产。村里组织农业互助组，水根仍要单干，不愿参加。水秀不满，说他落后，引起了一场思想矛盾。后经教育与帮助，火根提高了认识，愉快地加入互助合作组，走共同富裕的道路，水秀终于选上火根作对象。1952年8月由江西省地方剧院和南昌地方剧实验剧团联合演出。执行导演孙吉。朱莲芳饰水秀，喻财宝饰李长春，邓筱兰饰水秀母，周奎生饰李福祥，陈飞云饰刘火根，吴筱云饰永寿，朱亮成饰水生。同年8月参加中南区第一届戏曲观摩汇演，获剧目奖。旋

被选送北京，参加10月至11月间全国第一届戏曲观摩汇演，李长春改由朱亮成扮演。邓筱兰获全国戏曲观摩汇演表演三等奖。剧本已佚。今存1952年全国第一届戏曲观摩汇演说明书一份。（见右图）



送郎当红军　采茶戏剧目。第二次大革命时期，流行于中央苏区的红色戏曲。唱〔十月怀胎〕调。全曲共十段，写一位年轻的妻子送别新婚丈夫当红军，妻子舞着江西采茶戏旦脚常用的手绢花，助以锣鼓，一唱一和。该剧可唱可演，流传广泛，影响极大。为了配合扩大红军工作的宣传，这歌声曾激励着千百万苏区人的豪情壮志。1930年，赣东北工农剧团在贵溪夏家祠堂戏台演出此剧时，台上台下，同唱同和，情景交融。演出刚一结束，全场沸腾，一片“参加红军去”的喊声震天动地，母送子，妻送夫，姑娘送情人，当场就有八十多个小青年报名参了军。由于四处传唱，从中央苏区到地方，辗转改易，到了赣东北苏区，剧词曲式便有了变动。原来是夫妻对唱，而这里改为女声合唱，唱词也增入了部队军纪和阶级政策等内容，歌唱性增强，表演性渐渐减弱。后来传至彭泽，又删去了男角，改换了道具，成为旦脚歌舞。表演者不用手绢而要莲枪，原地踩步，边唱边用莲枪上下击拍手掌，每当唱完一段，则口念“哎呀我的哥我的哥”曲词作为过门，念完之后，又用莲枪做出各种击打动作和舞姿。一段曲词一套枪，左右交替，跳跃活泼，酷似莲花落风格。采茶戏曲词，已收入1959年江西人民出版社出版的《红色歌谣》。另有东河戏剧本，唱西皮调。写新婚夫妻说服父母，新娘送郎参军，一路上互相勉励，但增添了四对少年夫妻陪衬相送，场面更为热闹。双福兴班演员幸甲生饰妻子，陈福寿饰丈夫，钟春霖饰父亲，先香师饰母亲。

送子当红军　赣南采茶戏剧目。编剧黄敬辉。写第二次国内革命战争时期，兴国县红岗乡党支部书记带着烈士遗物去慰向烈士家属，不料烈士的母亲和弟弟妹妹惊悉亲人牺牲之后，同仇敌忾，全家请战。尽管老支书百般劝阻，终被烈士亲属陈说的血泪家史的激情所感动，同意他们“倒下一个，再去三个”，批准姐弟三人都去参军。剧中热情歌颂了当年兴国人民为苏维埃斗争而前仆后继的革命精神。1971年由兴国县文工团首演。导演萧行广。作曲罗辉程。舞美设计王翠贞。谢芳桂饰保华嫂，邱隆伟饰老林，罗天宝饰继红，罗胤福饰承红，戚招招饰兰英。后由赣州地区采茶剧团重排，参加江西省专业剧团创作剧目汇演。剧本发表于《江西日报》，并收入江西人民出版社出版的《小剧本选》专集。

送草鞋　宁都采茶戏剧目。1958年宁都县采茶剧团创作。写敬老院里的老公公、老婆婆自动编草鞋，争着送往水库工地，你抢我夺、互相追赶的热闹情景。本剧以“副末带丑”、“老旦带彩”为人物基调，运用梳妆、整装、下坡、过桥等传统表演程式以及亮相、翻滚

等身段，构成载歌载舞的场面。音乐设计采用传统曲调与《飘洋杂货》、《快南词》等曲调混合运用。三个人物的穿戴，赋于性格化。编导邓文钦(廖文参加剧本创作)。音乐设计邓文饮、彭墨文。舞美设计吴庆熙。赖芳玉饰尚公公(副末带丑)，丁秀英饰尚婆婆(老旦带彩)，朱庆如饰徐婆婆(老旦)。曾为全国除害灭病宁都现场会议代表首场献演，卫生部亲授锦旗。1960 年参加江西省业余文艺会演，获节目奖。剧本由赣南人民出版社出版，今为宁都县采茶剧团保留剧目之一。

活捉张辉瓒　东河戏剧目。创编于 1932 年赣南苏区大革命时期。写第一次反"围剿"的龙岗战役，蒋军以三个师的兵力纠合杂牌部队向中央苏区发起猛攻，其中张辉瓒师武器精良弹药充足更为猖狂。工农红军以弱敌强，在朱德、毛泽东的精心策划与指挥下，避实就虚，以爆竹、铁桶作枪炮音响搅扰张部侧、后两方，致使敌军疑为四面受击，渐而缩小阵地，退至孤庙中。红军组织马刀快队，短枪赤膊，一举摧毁张军的指挥总部，缴获大批军械，抓到众多战俘。张辉瓒混入其中，妄图潜逃未遂。张因顽固不化，群众激愤，砍下了张之首级，绑于木盆之内放置赣江，任其顺水流荡。苏区文艺工作者纷纷以此题材编演了多种戏曲剧本，有京剧、汉剧、采茶剧和歌舞活报剧。东河戏全剧七场，情节曲折，场面庞大，表现了敌我双方最高层次军事领导人物的活动，如蒋介石的庐山会议、毛泽东的运筹帷幄，敌师长的惊魂不定，朱总司令的调兵遣将，在中国戏曲舞台上第一次出现了无产阶级革命领袖的形象。剧本最初为提纲桥戏，只有每场的中心人物和主要事件，而无唱念台词，上场时均由演员即兴创作。剧中的人物造型接近生活，据东河戏老艺人刘地寿回忆，朱总司令身穿退色旧军衣，两腮浓墨大胡子，朴实敦厚；毛主席体魄魁伟，神采英武，举止肃穆，态度和蔼，被观众一致认可。该剧的武打场面，借用东河戏传统武打档子，吸收苏区新型的马刀舞，士兵舞等舞蹈动作，新颖别致。唱腔以弹腔曲调为主，杂以苏区流行的红色歌曲。民国二十一年农历五月由东河戏双福兴班编排，首演于瑞金壬田万年台。演员阵营都是该班当时名噪赣南的头牌名角。提纲编写、导演兼饰毛泽东为正生刘良机，名生夏德洋饰朱德，名净周福生饰张辉瓒，名丑刘地寿饰警卫员。据刘地寿回忆说：当时演出，人山人海，每次演至精彩处，时而鸦雀无声，时而欢声雷动，叫好不绝。全剧演出约两个多小时，但观众始终站着，井井有条，仿佛不是在看戏，而是参加一次庄严的大会。当结尾唱到"革命同志们，团结一条心，活捉张辉瓒，气死鲁涤平"时，台下人声鼎沸，久久不愿散去。该剧与《送郎当红军》、《大放马》、《鲁胖子哭头》是当时苏区影响最大的四个戏曲剧目。今存曾任田村区苏维埃文教部长的东河戏老艺人谢礼运口述本。

活捉侯鹏飞　赣西采茶戏剧目。该剧以民国二十三年(1934)四月，红六军团在萧克指挥下，配合地方游击队和群众两千余人，取得永新沙市伏击战胜利为背景创作而成。全剧一幕三场，写国民党部队十五师四十三旅旅长侯鹏飞，带领白军从七溪岭出发，翻山至高溪向沙市进犯。侯怀着攻下永新便可升任师长的美梦，洋洋自得而又气势汹汹，每到一

处实行三光(烧光、杀光、抢光)。我红军第六军团团长、政委,闻悉即调遣部队,发动群众,伏兵沙市,诱敌深入,一举全歼敌军四十三旅,毙敌千余人,俘虏官兵两千余众,活捉旅长侯鹏飞、参谋长赵楚卿等人。红十五师宣传队编剧,先由部队排练演出,后传至永新禾川、南阳、里田苏维埃剧团移植。唱〔南北调〕、〔川调〕、〔表姓名调〕等。王本元饰红军团长,刘海里饰政委,吴隆开饰侯鹏飞。据《永新县戏曲志》记述。



养鸭记　南昌采茶戏剧目。编剧范维祺。写养鸭老手广才叔,放养生产队里一批鸭子,因其私心太重,依仗自己有养鸭技术,多次向队里威胁拿乔。老支书早想把他撤换,苦于没有合适人选。恰此时,秋伢子兄妹发现鸭群在秧田里祸害秧苗,而广才却在河里摸鱼。秋伢子兄妹好意对他批评劝说,广才却恼羞成怒,丢下鸭鞭而去。老支书为了培养革命接班人,鼓励秋伢子兄妹接鞭养鸭。但逢雨天涨水,鸭子不能放出,秋伢子兄妹产生畏难情绪。老支书巧妙以《愚公移山》故事,鼓起了他们的信心,终于想出了用捞粪蛆喂鸭的办法度过了难关,完成了任务,受到供销社和广大社员的热烈赞扬。该剧 1965 年由江西省采茶剧团排练演出。导演喻财宝、朱亮成。作曲左一民。舞美设计徐卜祯。何志勇饰秋伢子,萧忠维饰细妹子,李秀南饰老支书,陈永翔饰广才,杨祥忠饰生产队长。全剧四场,场上无景,皆借助演员的身段表演,展示出河边、水上、田头、牧场等农村景色和行船、夺篙、接鞭、撒粪等舞蹈动作,配以地方小戏优美、轻快的唱腔音乐,表现出赣北山乡,一派明媚春光。剧中对白均采用诗句和韵句,念舞唱做全在诗情画意之中。同年参加江西省农村题材创作剧目汇演,获优秀剧目奖。先后演出逾三百场。南昌市采茶剧团今存演出油印本。

真君摆渡　九江青阳腔传统剧目。写王守仁离京归田,至楚江渡口,上无桥梁,下无扁舟,难以过渡。许真君知其欲往九江依附宁王,遂化为摆渡舟子,点化守仁,道破机关,暗示宁王反叛必败。下船时舟子留言:"一叶落水泛桃花,铁柱宫中是吾家,若要问他真名姓,言午二字定不差",乃知铁柱宫许真君幻化。王即改变主意,急下赣州,兴兵讨伐宁王。该剧为传奇《阳春记》中之一折,全剧叙明初正德年间宁王朱宸濠谋反和娄妃劝阻之事。明代青阳腔散出选集《尧天乐》收入《阳春记·点化阳明》一折即为此出。《南词叙录》有《王阳明平逆记》一种,《乐府菁华》录《护国记·点化阳明》,皆系同一题材。九江青阳腔以末扮许真君,生唱王阳明,二十世纪五十年代尚能演出。青阳腔老艺人曹梅卿家藏手抄本。

真鬼拿僧　万载花灯戏传统剧目。万载花灯戏幸庆堂班主易花子据《包公案》小说

中的《一匹布》故事改编而成。写小姐王月英看中年青商人魏方，丫鬟梅香与之出主意，晚上从绣楼上吊下红绫一匹，击掌为号，引魏方上楼相会，私订终身。不料当晚绣楼相会之事，被金灵寺一叫夜和尚看见。次晚和尚假冒魏方，拉绫上楼，求奸未遂杀死月英。王员外见女儿被杀，逼问梅香，梅香招出魏方上绣楼之隐。王员外派家丁将魏方捉拿，以与丫鬟通奸谋死小姐之罪告到包公台前。魏、梅二人俱不承认，后经派人现场勘查，发现僧帽一顶。顺情推理，金灵寺和尚有作案嫌疑。为恐误捉好人，先遣公差，在王家村前桥头，晚上装鬼哀号，拦截叫夜和尚。和尚心虚，与之斗法失败，便认为是“月英鬼魂”索命，惊恐万状，招出作案经过，并允诺念经七七四十九天超度亡魂，因此当即将真凶缉捕归案正法。王员外认梅香为义女，将她许配于魏方。该剧以花脸、花旦应工。花灯戏老艺人宋志甫、鲍矮子擅演此剧。二十世纪五十年代宋志甫口述，万载县花灯戏剧团重新整理并搬上舞台。剧中包公脸谱原来简单，后“鸿福堂”演出时，宋志甫吸收民间纸扎工艺的包公造型并参照湘剧包公脸谱勾画，又创编了一种〔大花调〕演唱。鲍矮子扮演梅香，演得天真活泼，受审时大段的〔普通调〕唱腔流畅感人。万载县剧团存有手抄本。



索鲍奇缘　万载傩戏传统剧目。系“关索戏”中的《关公比刀》、《失荆被困》、《传令下书》、《鲍索路会》四个单折组织而成。写关公镇守荆州，曹王(曹操)兴师犯境，关公亲自领兵出击，与曹将比刀。刘封报道东吴也北上合攻，荆州危在旦夕。关公进退维谷，只得着义子关索下书四川向刘备求救，中途遇鲍三娘，斗武被擒，降而招亲。此剧演出，化装均带面具，表演原始古朴，情节粗细适宜，开打时，刀路清楚，刀架完整，有“七叶栽葱”、“扛刀”、“捧手印”等套数程式。曲调为傩歌，一唱众和，独唱时有咏叹风味，易于上口。

破伞记　万载花灯戏传统剧目。二十世纪五十年代由老艺人宋志甫整理。写商人刘厚德死后留下丰厚家产，妻子兰英守寡居家。堂弟刘金义为吞家财，对兰英软硬兼施，兰英受骗失身。刘金义骗到家财去了四川，一去不返，兰英含恨自缢。死后变成鬼魂，藏身于花郎破伞之中，随之入川，寻到刘金义，将其捏死报仇。万载县花灯戏剧团首演。导演宋志甫。此剧花郎手持雨伞，忽开忽闭，兰英鬼魂忽来忽去，配合默契。花灯戏老艺人阳外珠、张尚林擅演此剧。万载县剧团藏有宋志甫口述本。

莲妹子　赣南采茶戏剧目。编剧高宣兰、吴明先。根据罗旋反映苏区革命斗争故事的短篇小说《白莲》改编(见彩页)。写土地革命时期，在赣南红白交界的地方，地主养女莲

妹子与长工秋山成婚，在洞房花烛夜，由于农会中有人叛变，国民党靖卫团到处抓人，莲妹子推秋山跳窗逃走参加了游击队。农会主席秦汉错把莲妹子当作地主分子斗争，活活拆散了一对恩爱夫妻。不久，秦汉受伤误入莲妹子的柴房，莲妹子以德报怨，为秦汉捣药治伤，并诉出了苦难的身世和她对秋山的无限深情。秦汉疑团顿释，愧悔不已，于是委托她为游击队传送情报。靖卫团长骆文举垂涎莲妹，与地主鲍信斋勾结。鲍妻赵氏出卖了秦汉，反施离间计，嫁罪于莲妹。莲妹子含冤负屈，但对革命仍然一往情深，当她得知敌人利用金钩钓鱼之计，企图围歼游击队时，心急如焚。苦于自己不会写字传递情报，只好以图代字，连夜画出一份“无字天书”送至娘娘庙内，及时揭穿了敌人的阴谋，挽救了游击队的危难，取得了反围剿的胜利，不幸莲妹子却中弹牺牲。秦汉与秋山面对莲妹子的遗物，仿佛看见一株出水的白莲，婷婷玉立。该剧1982年由赣州地区采茶剧团首演。张曼君饰莲妹子，周云飞、侯其幼饰秋山，张天仁饰秦汉，杨明瑞饰魏信斋。剧本刊于1982年第三期《影剧新作》。



豹子头　九江青阳腔传统剧目，又名《忠义殿》。写禁军教头林冲，为国为民，忠直刚正。屡劾高俅之恶，结仇于奸党。高俅之子仗势欺人，恣侮民女，于佛殿中，见林妻张氏朝庙求神，欲行无礼而遭斥责，便求告于父，乃设毒计，假托借看宝刀为名，诱林冲入白虎节堂，治以杀官犯上之罪，打入死牢。张氏闻信，入狱探监，为救夫难，击动金阶冤鼓，决死闯宫告御状。圣谕杨青府代审，查无证据，遂减刑，刺配沧州充军。高俅暗使董超、薛霸于途中加害，至野猪林为鲁智深所救。俅子乘机威逼张氏成亲，林冲义女锦儿挺身代之，身藏白刃，自刎于花堂。高俅百般计陷，又使陆谦、富安潜入沧州，火烧草厂，刺杀林冲。林冲手刃高家二贼，夜走柴家庄，由柴进引荐，投奔梁山，借兵报仇。梁山人马围困皇城，帝下旨抚谕，斩高俅父子，并赐忠义殿御匾，褒封义士。林冲迎妻、母，聚首梁山。该剧中有《锦儿代死》等情节，似与明万历刊本《灵宝刀》一脉相承。青阳腔《夜奔磨斧》常作单折演出，其对打动作古拙有致。李逵性格，村野朴拙，独具民间戏曲风情。剧本收入1959年江西省文化局剧目工作室编印的《江西戏曲传统剧目汇编》(青阳腔)第二集。

借女冲喜　赣剧传统剧目。聿人根据江修林同名改编本整理。写富户赵、白两家因儿女容貌丑陋，各借长工和贫女以“冲喜”为名相亲，探窥对方真貌。白府丫鬟翠香得知长工和贫女原系一对情人，施计使二人当夜成婚。翌日赵、白两家告上公堂。县官愚钝，在翠香指点下以貌相配，成就了穷人婚姻。此剧一台五丑，喜剧色彩浓厚，正反人物，大智大愚，对比强烈。1954年9月由江西省赣剧团演出于南昌。导演蔡畔邦。文浩丽饰翠香，刘碧玉



饰赵安人，余梅花饰白安人，詹玉蓉饰白小姐，郑享宝饰赵克胜，陈其文饰县官。同年10月参加江西省首届戏曲观摩汇演，获剧本奖。1955年10月江西省赣剧团第一次进京汇报演出，此剧与梅兰芳、常香玉同台演出于中南海怀仁堂。同年，由上海戏剧美术出版社摄制成连环画发行全国。剧本收入1958年出版的《中国地方戏曲集成·江西卷》和1960年江西人民出版社出版的《江西十年剧本选》(整理集)。



借来的爱情 赣南采茶戏剧目。又名《双喜临门》。编剧柳波、黄平淮、温树森。写采购员赵海生几次恋爱皆遭碰壁，追求表妹刘琼又遭拒绝。农机厂工人程大亮热心工作立志为"四化"作贡献，技术员刘琼与大亮志同道合，在共同试制"微型耕耘机"中，刘琼和大亮暗中相爱，试制成功之日，公开了他俩的爱情。1980年由赣县采茶剧团演出。导演谢基晋、张福林。作曲袁开锋、曾丹。舞美设计苏百璋、刘汉民。黎善光饰程大亮，邵宜民饰刘琼，胡瑾饰江蓓。1981年参加江西省戏曲现代戏、儿童剧汇演，获剧本创作三等奖。剧本发表于1981年第三期《影剧新作》。

铁树传 弋阳诸腔传统剧目。明代弋阳腔连台大戏之一。敷衍许真君降孽龙故事，由东晋至今，在江西盛传千余年。其本事写：三国时，河南汝南"和济堂"药铺店主许肖与本埠绸缎老板张介甫情如手足，因中原战火烽起，同迁南昌豫章避难。一日，许妻何氏坐于院内，忽然一只金凤凰飞来，口衔明珠，落于何氏手中，何氏不意吞服腹内，即此怀孕，生子取名许逊。逊长大，与张子酷在庠。张酷爱下河捉鱼，在河中，张见一团红球，映红波涛。时许逊赶至，张急而含进口里，顿觉浑身发热，五脏焦躁，变作一个怪物而迁怒于许逊，并击掌明誓欲报此仇。怪物潜入彭泽河，遇火龙收之为徒，教之以术，能呼风唤雨，游至鄱阳湖，与龙王三女白鳍公主结为伉俪，先后生下六条孽龙。许逊自击掌后，一心修仙学道，遍访名师，察勘胜地，最后于西方逍遥山，结庐修炼。一日许逊在树下歇息入梦，有五位仙童，受玉

帝所遣，赠五把宝剑，嘱斩妖除孽。醒后，豫章城内忽然洪水大涌，果然是孽龙张酷作怪，许逊与之搏斗，孽龙负伤而逃。许逊即带施岑、甘战、盱烈，钟离嘉弟子五人追杀不舍。到了长沙地界，见长沙刺史贾府上空妖气缠绕，一声巨响，贾宅陷没，化作无底深潭，孽龙借机逃遁。许逊自知法力不足，乃赴镇江丹阳县黄堂宫拜谌母娘娘为师，学得灵章秘决，道术更精。孽龙逃出长沙，游入南海，求救于南海三太子。三太子手捧金箍如意杵，威力无穷，许逊难以招架。后幸得观音相助，降服此龙。十年后，孽龙又兴风作浪，带九条巨蟒卷土而来，誓把豫章夷为汪洋。许逊道高千丈，杀得孽龙黔驴技穷，败走湘潭。孽龙见路旁凉亭内有一老妪卖面，便化作赶路书生，在此食面充饥。老妪原是观音所化，她大喝一声，面条忽然长成一挂又粗又长的铁锁链，将孽龙锁住，交予许逊，带回豫章，镇在西山净明坛水井内。该传原为七本，后东河高腔戏浓缩为三本。其主要关目有：赏花，祝寿、吐珠、覆舟、吞珠、炼丹、化身、接应、盗丹、发洪、摆阵、封乌、学剑、赠鞋、求神、滚河、入赘、追龙、劈龙、锁龙等。清光绪间南昌厚田袁家凤林班，尚能演出高腔《真君》全传。赣州地区东河戏剧团存有三本头演出本。

铁肩红心　赣剧剧目。创作于1964年10月。编剧聿人(执笔)、孙甫。以二十世纪五十年代末江西农业特等劳动模范丁长华及其火箭生产队的先进事迹创编而成。写江南公社化后某年，洪青梅为首的女青年突击队在大队党支部书记刘茂松支持下，主动担负起改造低产“败子田”的任务。



她们不顾后进社员的冷嘲热讽，刻苦虚心学习农事，感动了外冷内热的老贫农陈继昌。突击队员日夜挑泥改田，忘我劳动，在尖锐的用水矛盾中发扬共产主义风格和顾全大局的品质，改变了生产队长许义山的本位思想。在抗旱斗争中挖井得泉，使毛泽东思想得到了实际运用，从而夺得了早稻丰收。全剧七场：改田之争、田头拜师、风雪挑泥、春水风波、保田之争、月下挖泉、乘胜前进。1964年12月江西省赣剧院一团用弋阳腔首演于南昌。导演童庆礽、刘安琪。音乐设计乘舟。舞美设计郑豪季、王文俊。潘凤霞饰洪青梅，万良福饰许义山，陈锡孚饰陈继昌，魏福水饰刘茂松，侯爱蓉饰李火莲，童明明饰洪水秀，熊中彬饰王巧珍。《田头拜师》、《风雪挑泥》和《月下挖泉》等场有精彩表演，创造了古老剧种表现现代劳动生活的舞蹈组合和农作程式。该剧于1965年初由江西省戏曲现代戏观摩演出大会选送参加华东戏曲现代戏调演，获得“表演从生活中来，又用戏曲手法，给戏曲现代戏作出了很好尝试”的评价。因内容符合当时形势，曾经受到省内及上海、南昌等地农民的欢迎。江西

省赣剧团存有铅印本。

秧　麦　采茶戏传统剧目。永丰，抚州采茶班又名《种麦》。各路演法，大体相同，唯剧中人物姓名各异。写青年农民吴田方，以务农为生。其妻金花因婚后家务缠身，不干农活。在田方的启发诱导下，金花重新下田劳动，夫妻双双同去秧麦，其乐融融。一旦一丑唱〔秧麦调〕。赣东增唱〔绣房〕、〔看灯〕两曲。赣东贵溪采茶班又唱〔四六〕和〔五个钢钱歌〕，改由一生一旦演出。抚州采茶男名刘老大，女名何金莲。抚州宜黄采茶班又称刘克富和杨英。写刘克富赶圩卖柴回家，路见一女子秧麦，甚为爱慕，责怪其妻不会农事。杨英不服，二人打赌，下地秧麦，刘夸赞。抚州采茶唱〔秧麦调〕。宜黄采茶班仍保持一丑一旦的路子，唱〔王板〕。袁河采茶称王百万，剧中有夫妻盘歌大段唱词，长达一百六十二句问答对唱，大凡天文地理、花鸟虫鱼、蔬菜瓜果、田园用器和古代人文都唱全。其词内容丰富，知识广泛，非科班出师之一般演员难以胜任，故旧时有“男怕秧麦”之说。1960 年，江西省采茶剧团重新加工整理，剧本整理齐宪谋。将篇幅压缩一半，原唱十二个月，秧麦十二次的重复表演，改唱四季，秧麦四次。原四次对花，八段唱腔改成一次对花，两段唱腔。在导演处理上，既保留南昌采茶戏风格，又予创新，采用了包括芭蕾舞在内的多种艺术手段，使该剧更趋规范化、舞蹈化。导演朱亮成兼饰吴田方，陈明秀饰胡金花，朱、陈演出，动作娴熟，配合默契，成为南昌采茶脍炙人口的好剧目。各地采茶剧团均有传统手抄本。



秧　抚州采茶戏剧目。编剧周悦文。写春耕生产，竞赛热潮高涨，东溪生产队会计冬喜为夺红旗，不愿把多余秧苗支援缺秧的罗圩队。而罗圩队副队长罗三伪得知东溪队缺少豆种，不计对方所为，仍主动给东溪队送去豆种。东溪队妇女主任、冬喜未婚妻抓住这个典型，开导冬喜，使冬喜懂得“一队红，红一点；队队红，红一片”的深刻道理，把队上多余的秧苗送给罗圩队，使兄弟两队及时完成夏种任务。1964 年 7 月，崇仁县采茶剧团首排上演。导演周悦文。音乐设计周悦文、杨南丰、黄国强、左一民。舞美设计万良仁。张凯庭饰冬喜，万安安、张凤英饰凤梅，杨楼保、盛天筹饰罗三伪。同年 10 月参加江西省戏曲现代戏汇演，获剧本创作奖。剧本发表于 1964 年 8 月号《星火》杂志。1965 年 8 月，上海人民出版社、江西人民出版社分别出版了单行本，人民音乐出版社出版了音乐单行本，同年秋文化部将《秧》、《小保管上任》、《怎么谈不拢》编成《剧本选》，向全国推荐。12 月，江西人民出版社二次再版单行本。1966 年 7 月，该剧被列为国家对外图书博览书目。

扇子花鼓　宁都采茶戏传统剧目。一旦一丑表演，丑脚手中所拿的折扇，因系七根篾骨组成，故赣中花鼓班又称《七块柴》。写干哥哥从外地学会花鼓技艺，回村后特邀干妹

妹同去练习玩耍。干哥有情，干妹有意，你唱我和，千景万物，皆可入曲。曲多恭贺新喜吉祥如意等祝福之词，旧时花鼓班常作开场彩戏演出，并据不同对象，不同时节，即兴增添新的内容。抚州乐安花鼓班为博取观众吉利，遂取名《送宝》。剧本存吉安地区戏剧剧目工作室。

浪子铲豆　赣中花鼓戏传统剧目。乐安县老艺人邓高华口述。写浪荡子游手好闲，不务正业，其母遣他去园中铲豆，因不懂农技，把豆苗铲坏。母亲前去送饭，见状气愤，浪子为讨母亲欢心，故意装疯卖傻，明知故问母亲是谁。母说："我是你娘。"浪子说："娘娘来了，看戏，看戏"，装演戏文，反串旦脚，唱起《圣母娘娘下凡尘》。母亲痛斥欲打，他再串老旦，又唱《三娘教子》。母亲怒不可遏，手持绳索要将他捆绑，他又装扮老生，串演《郭子仪绑子进宫》。母亲知道打不成器，改以循循善诱，浪子醒悟，遂而专心学技务农。该剧是一出谐趣闹剧，生活气息极浓。为乐安县小港乡邓明照花鼓班的看家好戏，其徒吴湖南擅演此剧。浪子一角以丑应工，但须反串生旦表演，难度较大，学会者甚少，今已失传。乐安县小港花鼓班存有传统手抄本。

旅社一夜　越剧剧目。舒龙编剧。写章贡旅社客满，接待一位进城担任紧急采购任务、而又突然发病的老贫农。旅社赵主任、服务员小英多方设法，为老农解决了生活和工作上的难题，歌颂了社会主义人与人之间互相帮助的新风尚。1964 年由赣州市越剧团首演。导演范鹏。配曲陈樟茂。赵慧芳饰赵主任，王小静饰鲁小英，甘四奶饰张师傅，楼桃芳饰老贫农。同年参加江西省戏曲现代戏会演，获剧本创作奖，剧本演出奖。后更名《好上加好》，1965 年由上海文化出版社出版，《解放日报》文艺副刊全文转载。上海越剧院移植演出。

家庭夜战队　吉安采茶戏剧目。编剧萧孟竣。写江西某地农村，田多人少。为了大增产，既要密植，又要不失农时，因此社员日夜莳田插秧。少先队员赵细妹所上学校也放农忙假，帮助家人春耕生产。母亲赵大妈千方百计不让新媳妇刘喜凤和儿子赵孟子夜晚出工。但细妹哥嫂又体贴爹妈辛苦，兄妹两人互相串通，设法打开母亲设计的"牢笼"，一致溜出家门，挑灯夜战，组成了一个喜气洋洋、干劲十足的"家庭夜战队"。该剧 1958 年由吉安地区采茶剧团首演。导演倪为德。音乐设计欧阳斌。舞美设计张德忠。刘采萍饰赵大妈，游新英饰赵细妹，罗日志饰赵大爹，萧蕙兰饰刘喜凤，王水金饰赵孟子。同年参加江西省第二届戏曲观摩汇演，获优秀剧目奖。剧本首次发表于 1958 年 10 月《小剧本》月刊，继由江西人民出版社出版单行本，1959 年 6 月由中国戏曲研究院编入中国戏剧出版社出版的《戏曲剧本丛刊》第二集。

挽发记　东河戏传统剧目。写宋朝赵洪瑞、徐庆同朝为官，联结儿女姻亲。徐告老还乡，颐养天年。赵遭陷害，家道中落，赵子国栋变卖家藏古书为生。本郡李佐朝垂涎徐女月娥，徐也有意毁婚。月娥不肯另配，李朝佐遣王媒婆到徐家议亲，遭丫鬟淑梅责骂，怀恨在心。李探知赵国栋将与月娥在花园相会，便与媒婆二人同谋杀死淑梅，诬赵为凶手。徐

庆逼赵退婚后送县衙断成死罪。月娥得花童仗义奔走，请赵国栋书友周翔写下申冤状，投诉龙图阁。包拯讯明案情，除暴安良，正义得申。因公堂上赵国栋久处缧绁，蓬头垢面，徐月娥亲为梳装整容，故名“挽发”。1954 年《公堂挽发》一折，由赣州东河戏剧团排演，参加江西省第一届戏曲观摩大会演出。罗毓芝饰包公，



谢元谱饰徐庆，贺玉莲饰徐月英，何南桂饰赵国栋。1963 年岳忠唐据丁良州口述底本稍作修订，1982 年重新整理。旧时，赣县七里镇某古建筑物的艺术装饰部分，尚刻有《公堂挽发》演出场面的木板浮雕，此剧在赣南民间流传广远。奉新县瑞河班也有同名传统剧目，叙王赵两家联姻事，赵子俊喜，王女金兰曾有婚约。王家嫌贫爱富，将女另许刘高。其余情相同。1957 年由黄君才口述，熊桂枝改编，并配以瑞河采茶戏曲调演出。赣州地区东河戏剧团今藏手抄本。

黄帝的子孙　吉安采茶戏剧目。编剧刘令善。写老干部黄河于 1949 年率中国人民解放军解放江南某城市，收养了一位逃台的国民党军官遗孤，在“文化大革命”中，由此而被牵连受审。黄河将亲生女儿冒名顶替，保护了遗孤，并着力培养遗孤成人成才，成为乒乓球队优秀选手。后遗孤出师海外，得与生父相见，骨肉团聚。两岸炎黄子孙，息息相通，共盼花好月圆，完成祖国统一大业。该剧 1981 年由安福县文工团首演。导演贺龙友、萧建民。音乐设计邓泉生、刘正洪。舞美设计段承一、刘熹奇。王颖饰黄



建华，邱承宣饰黄河。同年参加江西省戏曲现代戏、儿童剧汇演，获剧目演出二等奖。剧本发表于 1981 年第一期《影剧新作》。

眼前报　高安采茶戏传统剧目。高安采茶戏班“顽幼堂”于民国二十一年(1932)根

据民间传说编写成戏。写高安商人徐方亮之妻陈氏，一日夜里，见路人李金元敲门借宿，顿生恻隐之心让其住下，并将李湿衣烘干，不料被小姑徐凤英看见。翌日，李为感谢陈氏关照，将钱放在床垫下离去。凤英见钱，便向母亲诉说嫂嫂与李有奸，婆婆斥责陈氏，陈氏受屈不过，自缢身亡。徐方亮回家追问死因，坚信其妻不会越轨，并赶到妻子坟前痛哭。忽然风雨交加，凤英被雷劈死。该剧首演于南昌“新新游戏场”。黄绍昌饰徐方亮，彭辉油饰陈氏，朱琪生饰李金元，陈茂生饰徐凤英，杨国露饰徐母。高安县文化局存有手抄本。

情满青山　高安采茶戏剧目。编剧胡桔根。据上高县泗溪乡模范党员维护集体山林的先进事迹创编而成。写年过六旬的老党员田草皮为了集体利益，不辞辛苦，日以继夜地守护着鸡冠山的森林，面对气粗火旺，刁奸要泼，嘴抹香糖或是顶头上司等各个方面，各个角落冒出来的形形色色的损害和破坏森林的人和事，采取不同态度和方法予以教育和处罚。他以奉公守职、不徇私情的高尚品格赢得了人们对他的理解和爱戴。当他忠于职守而昏厥在山上之时，曾经受罚于他的人竟含着热泪将他护送到医院，日夜守望，表现了人间的情爱。1982 年上高县剧团首演。导演徐正浩。音乐设计罗秉权。舞美设计周建义、李荣军。周建义饰田草皮，余奋饰赵喜林，黄爱莲饰草皮娘，张玉琴饰金银嫂，黄竹英饰桂枝，安昌耀饰王七尺，周忆秋饰壮婆，熊小红饰细妹仔。该剧人物生动，众相纷呈，有的使你捧腹大笑，有的令人涕泪俱下，有的叫你啼笑皆非。1982 年 12 月参加江西省创作剧目汇报演出，获得演出奖。剧本刊于 1982 年第四期《江西戏剧》。



唾绒记　九江青阳腔传统剧目。又名《郁金丸》。写蕲水正堂皇甫冉与山东廉访卢仁，水路赴任，两家舟船同停于团凤滩头，后窗相对。卢女临窗刺绣，数唾残绒，飞溅于邻船冉弟书几之上，冉弟甫曾以诗挑逗，女也以词戏和。曾见词，错认有情，候入夜人静，跳舱过船，不料卢舟解缆开船，曾急而求救于丫鬟凌波，藏于舱下。夜寒风冷，凌波取卢家宝物郁金丸令其含入口中以御饥寒。翌晨，卢舟泊岸，曾仓促逃离，带丸而去。适吏部尚书武元衡派人借丸疗疾，丸不见事泄。卢公追问，小姐畏祸出走，

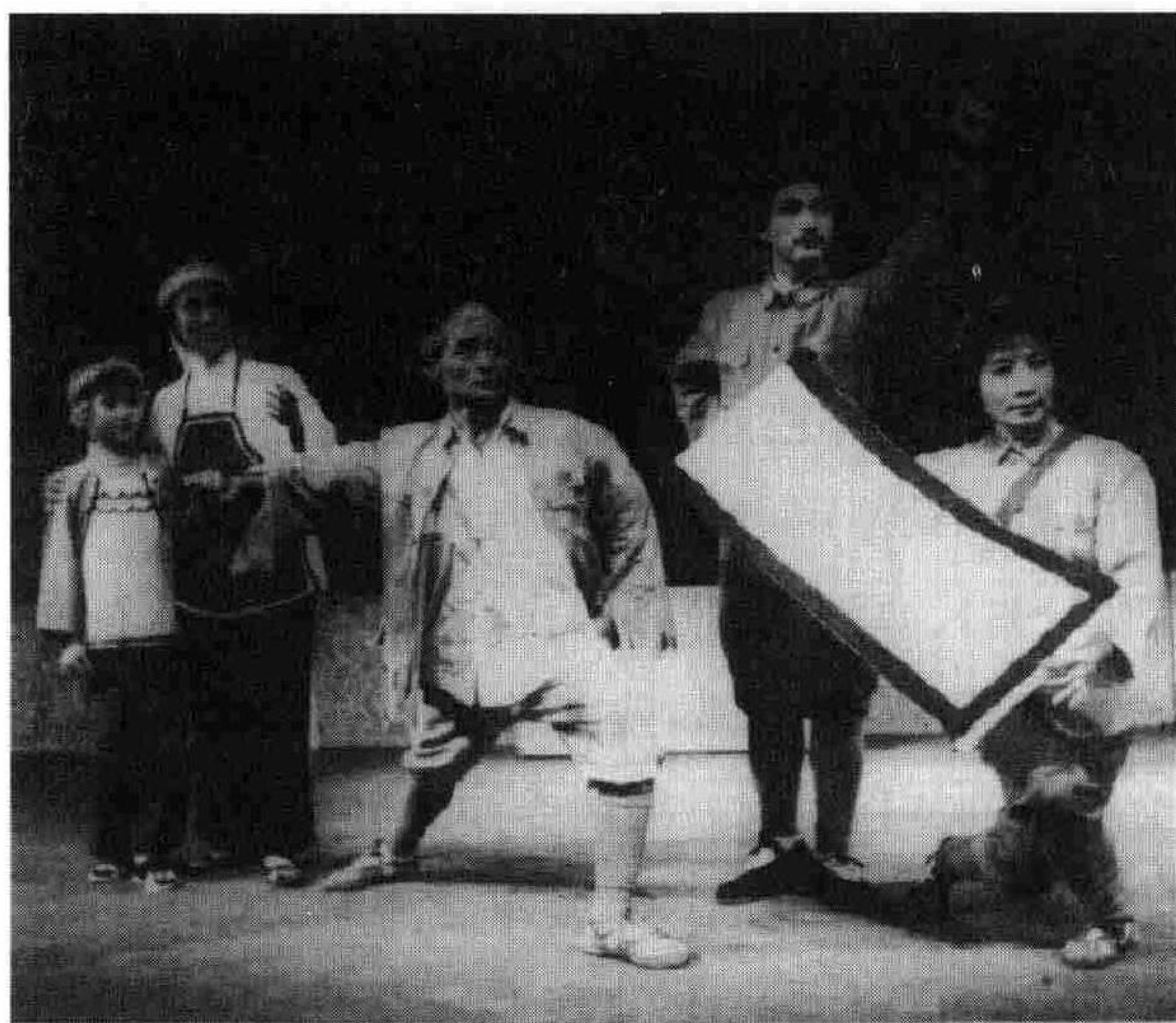


凌波也潜踪脱难。卢女夜行，遇金蕉留守卢尚成收为义女，凌波假冒小姐姓名隐身于渔家。卢府出告寻女，渔翁见示，急将隐身之女送回。卢公见是凌波，拷打致昏，幸得夫人救活，将她暗地放走，又以空棺装殓，佯称小姐已死，虚立灵牌，停柩先觉寺。甫曾闻讯，赶至先觉寺，抚柩痛哭，继而入京赴试，高中魁榜。皇甫正堂夫人新丧，续娶凌波为继室。甫曾荣归，与凌波叔嫂相认，凌波告之以小姐下落，甫曾造访留守卢府，缔结秦晋，二卢送女，花烛完婚。

明代有无名氏《唾绒记》传奇。祁彪佳《曲品》题作《唾红》列入史槃所作，并云："叔考匠心创词，能就寻常意境，层层掀翻，如一波未平，一波复起。词以淡为真，境以幻为实，唾红其一也。"信州郑仲夔《冷尝》说："曾见《唾红记》，为郁金丸事。极曲中奇幻，《唾红》取名未善，余改为《唾绒》。"青阳腔本在人物刻画方面，不见传奇本，多有独到之处。剧本收入1959年江西省文化局剧目工作室编印的《江西戏曲传统剧目汇编》(青阳腔)第一集。

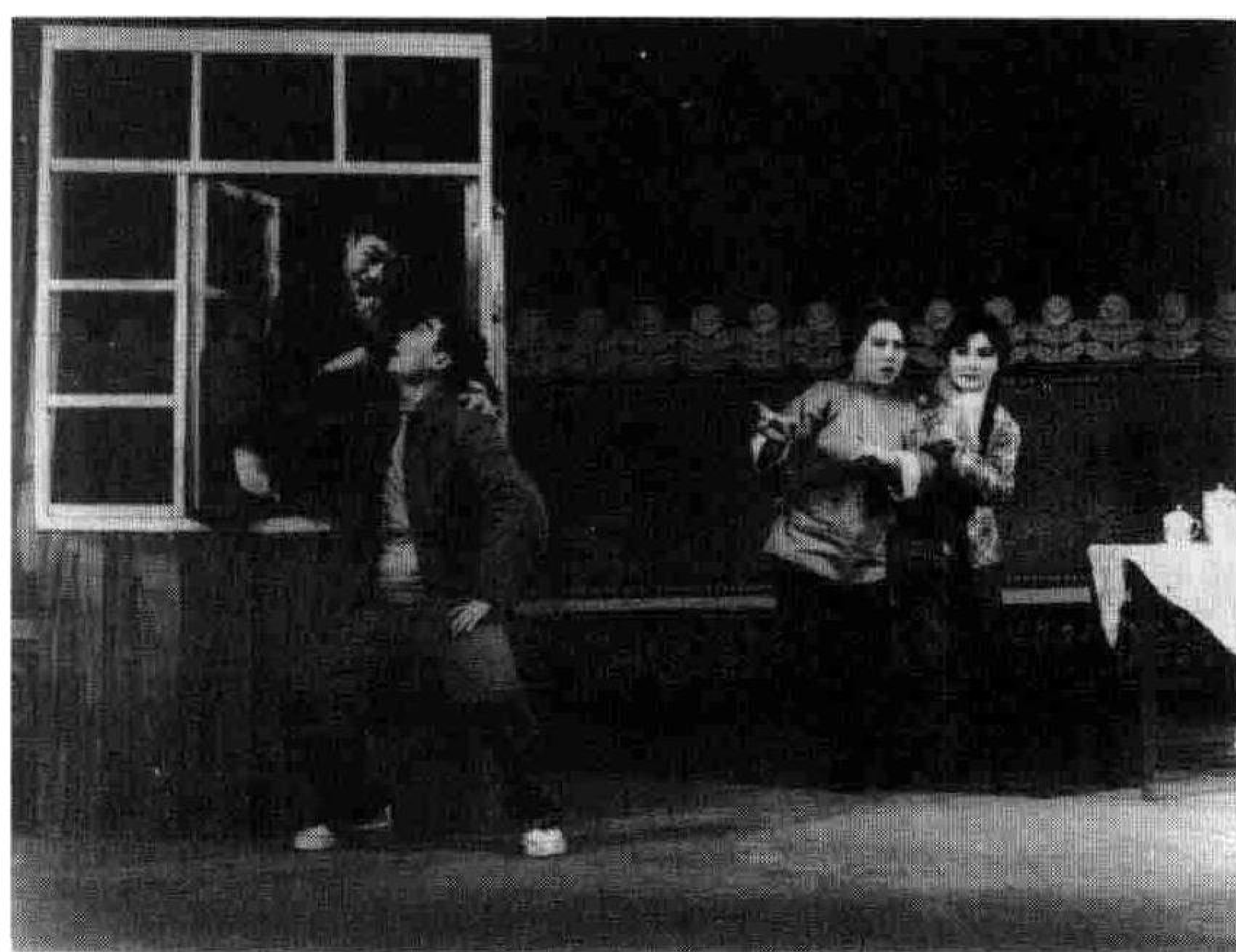
祭　头　京剧剧目。又名《鲁胖子哭头》。民国二十二年(1933)战士剧社编演。该剧将民国十九年蒋介石发动的第一次"围剿"和民国二十一年第四次"围剿"中国民党损兵折将的两次事件巧妙地安排在一个场景中出现。讥讽夸张，别开生面。写蒋介石任命江西省主席鲁涤平(绰号鲁胖子)为"剿共"总司令，此角以黑头花脸扮演，身穿将军服，两旁龙套助威呐喊，不伦不类，滑稽可笑。幕启，南昌省府官邸，鲁胖子在护兵马弁簇拥下，上台亮相。凶恶暴戾，不可一世。猛然间，探子上场呈报："剿共副总指挥张辉瓒驾到。"鲁胖子即命请进，几个士兵抬着一个大托盘走上，鲁胖子以为是进贡之物，连忙揭开罩布，不觉大惊失色，连声呼叫，原来盘中盛的是张辉瓒的脑袋。张在龙岗兵败丧命，后苏区群众将其头颅绑在竹筏之上，沿江漂流至吉安，被国民党军队捞起送至南昌省府。鲁胖子见状，捶胸顿足，悲伤不已，即令向南京发电。再看张辉瓒之头，孤零零一团无法装殓。正在踌躇为难之时，探子又报，五十二师师长李明驾到。鲁胖子一惊，几个大兵摇摇晃晃抬上来一具肥胖的尸休，鲁胖子抚尸大哭，痛心疾首，见那头有首无尸，此尸有身无头，倒不如将二者拼凑为一，以慰在天之灵。于是众喽罗忙乎一通，装殓焚香，哭拜不迭。此时一个士兵说出一句真话："死了活该！"鲁胖子转身怒视，那士兵又装模作样嚎啕大哭。该剧在运用古老的京剧形式与革命现实题材的结合上，作了一次成功的尝试。剧中鲁胖子由战士剧社刘鹏扮演，刘深谙京剧，熟悉京剧曲牌板式，填写了许多新词，创作了京剧清唱《骂蒋介石》、《蒋介石自叹》等戏曲小节目，被剧社战士称为"京剧艺术家"。剧情概述参考潘振武《战歌春秋》回忆录。

祭碑出征　弋阳腔剧目。编剧上饶地区戏剧创作组斯任。据赣东北苏区省府葛源列宁公园无字碑传说创作而成。写土地革命时期，赣东北苏区在王明极左路线统治下，大搞肃反扩大化，大批革命者被诬指为"反革命ＡＢ团"。蓝长生一家三代都是红军战士，祖父、父亲均遭屈杀，自己也被关进监牢，受尽折磨。方志敏知此冤案后，于长征出发前夕三



次往访长生母蓝大嫂。但大嫂因亲见公公和丈夫的屈死，又闻儿女受害，积怨难消，竟三次避而不见，只是将亲人衣冠悄悄送至烈士陵埋葬，以寄托哀思，抒发义愤。适遇长生从狱中逃出，母子相逢，怀着满腔怨愤，准备离开苏区逃生避祸。方志敏寻访不遇，便亲自到陵园祭奠屈死的战士，为之筑坟树碑昭雪冤情。在方志敏一片至诚感召下，蓝大嫂终于尽释前嫌，送长生再度参军，长征北上。1981 年初，由江西省弋阳腔剧团排练上演。导演邹莉莉。编曲陈汝陶。舞美设计梁永明、余恩炜。杨典荣饰蓝长生，徐永峰饰方志敏，方凤香饰邵玉蓉、林西怀饰蓝大嫂，何翠梅饰小莲，郑发文饰老翁。该剧编导、音乐、舞美，沿用传统手法，天幕上一株红枫，整个舞台虚拟为岖崎山路，居室庭院，陵园墓地，村头广场等四个场景。景随人移，道具由人物随身携带，如灵牌、祭品、锄头皆以上下场连贯，一气呵成。祭碑时，墓碑虚设于台口之前，面对观众拜祭筑坟。五人同台，分作三组表演，各居一方，交叉对唱，视而不见，听而不闻，其情激荡，其声悠怨，且助以后台帮腔，催人泪下。壮别出征时，方志敏与乡亲依依不舍，通过三上马三下马的舞台调度，渲染气氛，把戏推向高潮。同年参加江西省戏曲现代戏、儿童剧汇报演出。获剧本创作、剧目演出、导演、音乐、舞美和主要演员表演等六项大奖。剧本分别刊于 1980 年第一期《影剧新作》和 1981 年第二期《江西戏剧》。

甜甜蜜蜜　景德镇采茶戏剧目。编剧江元龙。写养蜂能手周金财与田永秀是一对恩爱夫妻。由于极左路线的坑害，周金财热心养蜂，被打成走资本主义道路的典型而受到批判，撤去了党支部书记的职务，开除了党籍，水秀也被迫离婚携子而去。1978 年中国共产党十一届三中全会后，金财平反复职，仍醉心于养蜂，走治穷致富之路，只因大队长金德旺思想僵化，屡屡反对。改革的春风吹进了山窝，邻队的社员实行了生产责任制，分田到户，大种果树，效益显著，致使队长家人也支持金财养蜂。其未婚儿媳田春妹拜金财为师，常登门求教技艺，并帮助单身一人的金财浆洗衣服，因而招致外人非议。春妹不顾流言蜚语，终得未婚夫水生的



理解与支持。金财带领乡亲们共同致富，受到县委的表彰，群众的信任，其妻水秀终释误会，队长也受到教育。农村责任制的鲜花开遍了山村，农民的生活甜甜蜜蜜香溢万家。该剧1982年由景德镇市原采茶剧团演员自发组织排练演出。导演王建民。作曲万声、国华。舞美设计钟正东。王建国饰金财，朱莉莉饰田春妹，高建华饰水生，孙丽华饰水秀，江锦前饰金德旺，姜惠珍饰田母。剧中情节曲折，误会合理，亦庄亦谐，妙趣横生。同年参加江西省1982年度创作剧目调演演出，获剧目演出奖。景德镇市文化局剧目工作室今有藏本。

清官册　宜黄腔传统剧目。又名《雁门关》。写杨继业兴师伐辽，失利于陈家谷口，碰碑殉职。其子杨延昭亲至京都，控潘洪授兵不发、箭射七郎、残害忠良等十大罪状。太宗命呼延丕显下旨雁门关，押解潘洪入京，交御史刘从俭审问。刘因受贿于潘妃，有意庇护，被八贤王打死。宋王乃调阅天下清官册，选调霞谷县令寇准进京复审。潘妃又行贿赂，寇诣八贤王，八贤王许予支持，遂与订计，假设阴曹，夜审潘洪，供出实言，乃定潘罪。妃奏太宗赦死罪为刺配，延昭愤而率部扮作强盗，于黑松林将潘杀死报仇。赣剧宁河戏亦有此剧。为宜黄戏光绪年间三十五种二凡演出本之一。东河、盱河戏由宜黄班传入。赣剧演唱，大旦饰赵德芳，前段戴金冠，后段不戴，系赣剧大旦三顶半金冠之半顶金冠戏。《夜审》中，歌女劝酒唱小调。单出有《六郎告状》、《雁门摘印》等。广昌县盱河戏剧团今藏传统手抄本。

清华寺　万载花灯戏传统剧目。写冯忠孝叔母秋娘，因向冯妻潘氏借银米未遂，怀恨在心，于潘氏婆婆面前挑拨是非，诬害潘氏行为不轨，有伤家风，致使冯母命儿休妻。潘氏哭别怀中娇儿金贵，入清华寺修行。金贵长大，寻找生母，路遇采桑女胡月英，一见钟情，入赘胡庄。晋京赴考，途经白虎寨，又与寨主之女结姻。高中后，迎母回府，父子、夫妻、儿媳一家团聚。此剧分上、中、下三本。上本《试妻救缢》、《逼写休书》、《凉亭哭别》三场为小生、正旦的唱做见工的重头戏。试妻时，冯忠孝见妻情真，痛悔难忍；逼休时，冯忠孝百般婉求，强断情丝；凉亭送别，恩爱夫妻，难舍难分，一片凄情。中本，以花旦、娃娃生为主，又是一出喜剧，众娃闹学，稚气可爱，胡庄定亲，逼母允婚，娇态横 生。下本重头戏是在武打，胡官斗破案，表现了万载民间传统武术刀、枪、棒的真功夫。花灯戏老艺人汪锦松扮演的冯忠孝、龙成生扮演的潘氏、沈四妹扮演的胡月英、王生发扮演的秋娘、柳包之扮演的朱民、闻长庚扮演的冯金贵和张仁的武把子，在观众中留下了深刻印象。“鸿福堂”、“顺利班”常以此剧打头炮。二十世纪七十年代，由沈四妹传授，万载县高城业余剧团演出上、中两本。奉新瑞河戏也有此剧，名《逼子休妻》。万载县高城业余剧团存有传统手抄本。

混天起义　赣剧剧目。原名《夏廷义》。有高腔、弹腔两种本子（见彩页）。写清光绪三十年（1904）间，乐平县遭受水灾，民不聊生。官府仍要增加靛捐，鸬鹚埠厘金卡征税与农民大牛兄妹发生争执，恰遇到此演戏的饶河班二花脸演员夏廷义。此人绰号混天，武艺超众，秉性刚正。他路见不平，一怒之下，砸了厘卡。当地恶少吴大，强行要戏班名旦叶英与其陪酒作乐，寻衅闹事。夏混天义愤填膺，痛打恶棍。吴家勾结官府，派人拘拿戏班艺人，

混天挺身而出，见官评理，被投入大牢。细毛探监时，与夏廷义双双越狱，即组织结义兄弟，在岈嵋山庙前揭竿造反，各地义士纷纷响应。地方举人徐凤钧因与官府有隙，也投入义军。时有县城洋人大建教堂，拆毁民房，致使百姓无家可归。夏混天义军当即树起"官逼民反"、"扫清灭洋"大旗，一举进攻县城，火烧县衙，焚毁教堂，从而震动清廷，派兵征剿。徐凤钧见状害怕，又反叛投靠官府，充当鹰犬，并趁机向清兵密报军情。形势危急，夏混天一时迷惘徘徊，然而义军众志成城。名旦叶英，率领女兵，巾帼逞强，重振军威。清兵得到密报后，即定下佯攻诈败之计，埋下伏圈，围剿堵截，首尾夹攻，义军大败。正当人们纷纷传说夏混天阵亡之时，混天从天而降，尔后远走高飞，不知去向。该剧 1958 年 9 月由景德镇市赣剧团谱以弹腔排练演出。编剧卜夫。改编程履芬。助导吴留义。音乐设计俞东顺、王元澄。舞美设计李友松。彭德才饰夏廷义，石花子饰大毛，吴留义饰细毛，卢求保饰友胜，程素娟饰叶英，洪兆宁饰细妹，程金旺饰徐凤钧，于银标饰邹知县，邹秋太饰瑞征，王典水饰神甫。同年 9 月间参加江西省第二届戏曲观摩大会演出，获剧目演出奖。1959 年剧本由原作者再次修订，唱高腔，压缩了情节，增加了赵义替罪一场，重新排演。导演邹秋太、马火泉。王耕梅饰细妹，石花子饰赵义。同年 6、7 月间，赴南昌参加江西省庆祝中华人民共和国建国十周年献礼剧目汇报演出。1961 年仲夏，又组织创作人员再度到夏廷义家乡调查访问，广收素材，写出新本。该本不同之处，即着重描述了起义前的酝酿过程，细微刻画人物心理活动。演至攻下乐平县城，兵发饶州结束。由石奎济执笔改写。同年 6 月排演，7 月 1 日为纪念中国共产党建党四十周年献礼演出。导演邹秋太、马火泉、王典水。该剧传奇色彩颇浓，表演中采用了赣剧传统武打"板凳花"技法，路数多变，干净利索，符合剧情。在《军心涣散》一场中，安排了夏混天的大段演唱，吹腔曲调低回婉转，表现人物月下自叹，踌躇彷徨的感情，真切动人。1962 年该剧荣获景德镇市文教局颁发的 1958 年以来优秀重点剧目创作奖、演出奖。景德镇市文化局剧目工作室今藏 1959 年、1961 年演出本。

鸾凤钗　瑞河戏剧目。老艺人喻德钦、陈友生口述，吴有汉整理。写明嘉靖年间，北京顺天府抚台王廷辉，因结伙私通番邦，被打入监牢问罪。其大姨夫礼部尚书张大学多次上书保奏。蒙受皇上恩准，得以官复原职。张、王夫人原为同胞姐妹，姐妹二人同时怀孕。张家生下男孩，取名文忠；王家生下女孩，命名钗贞。三岁时，由正宫娘娘主婚，严嵩为媒，订下姻缘，并将皇娘所赠金饰打成一对鸾凤钗作为纪念凭证。张离职还乡，不幸身亡，家遭火灾。杨氏母子屈居破窑安身。京考在即，杨氏取出金钗一只，嘱儿先去王家招亲。王官复原职后，本性未改，逼其妻杨氏，仿效其姐笔迹书写退婚书一份，并骗得正宫娘娘和严嵩允许，将钗贞改配曹府。文忠投至，王拒不相认，反诬文忠冒认官亲，命家丁将其乱棍打死，抛尸荒郊。得乞丐王多、李二救活，三人遂结为兄弟，文忠改名王龙。钗贞装病，要父开仓济贫，王无奈，答应丫鬟春香放粮。春香认出前来领粮者王龙即是文忠姑爷，便称小姐要听戏文，带他入内。文忠以戏文传唱其遭遇之事，钗贞问其凭证，文忠取出金钗，鸾凤相合。钗

贞赠以银两嘱其速赴京城。文忠高中，上殿奏王欺君犯上，嫌贫爱富，王被革职充军，文忠与钗贞定婚团圆。1962年奉新县地方剧团以瑞河高腔谱唱演出。导演杜广。音乐设计曾述桂。舞美设计何于宗。唐敦凤饰张文忠，皮金秀饰王钗贞，敖竹生饰王廷辉，胡树生饰王多，刘素梅饰春香。先后上演一百余场。万载花灯《蜘蛛观》与此同一故事，剧中王钗贞易名为苏月英。叙苏父悔婚逼嫁，月英不从，假装跳井自尽，逃入蜘蛛观修行。由二乞丐为涂文郎（即张文忠）乞讨盘缠，得以进京中举。据说系由民间传说《苏宰相逼女进庵》改编。其《月英抗婚》一场，花旦、大花对唱起伏有序，有节有韵，耐听可看。《荒郊救文》，高、李二丐的表演，憨厚善良，若愚若智，机趣可掬。《鸾凤钗》本今藏奉新县采茶剧团，《蜘蛛观》本存于万载县花灯戏剧团。

窑前战歌　景德镇采茶戏剧目。集体创作，创作组成员有徐荷生、汪宗林、何明炎、曹兆祥。十易其稿。该剧以景德镇市建筑卫生瓷厂烧炼车间试验成功的“控制火焰烧窑法”为生活原型。剧写二十世纪六十年代某市瓷厂烧炼车间，工人们掀起一个以“优质低耗”的工业生产比学赶帮运动。车间主任魏奇爱厂如家，勤勤恳恳，但由于锦标主义思想作祟，与党支部书记卢洪在一系列问题上产生分歧。技术员罗兰、卢少洪都是制陶专业的毕业生，各有自己的理想与抱负。罗兰从实际出发，与老工人一道，积极进行科学试验，提出了降低煤耗的“窑字九号”方案。而卢少洪却好高骛远，脱离实际。在比学赶帮运动中，两种不同的思想意识，引起新老两代人展开了针锋相对的斗争。



党支部书记卢洪胸怀全局，头脑冷静，一切从实际出发，兢兢业业。他与技术人员、工人师傅反复实践，几经波折，终于试验成功，烧出了美如玉般的优质瓷器产品，同时，带领群众在思想上也经受了锻炼。工人们奋斗在窑前，决心把瓷业生产推向更高水平。1964年，由景德镇市采茶剧团首演。执行导演汪宗林。音乐设计侯正云、江锦前。舞美设计李友松、钟正东。邵继陶饰卢洪，王建国饰魏奇，王鸾姣、乐西声饰罗兰，俞炼饰卢少洪。同年参加江西省戏曲现代戏观摩大会演出，南昌市十多家有关工厂企业组织领导、工人观看，受到一致好评。该剧由江西省文化局编印成册，内部交流，发行全国。

梁祝姻缘　赣剧弹腔剧目。1953年初凌鹤、聿人根据赣剧《两世缘》和川剧《柳荫记》改编（见彩页）。写东晋时代，上虞豪门之女祝英台不畏世俗偏见，说服双亲，偕丫鬟银心女扮男装，赴钱塘求学，途中适逢会稽寒门书生梁山伯携书童思久亦往钱塘攻读。二人一见如故，结为金兰。同窗三载，寒暖相伴，道义相交，友谊日深。英台敬山伯至诚敦厚，暗生爱慕之心。一日，英台获家书催归，山伯送至山下，一路未解英台隐喻，英台情急，假言代

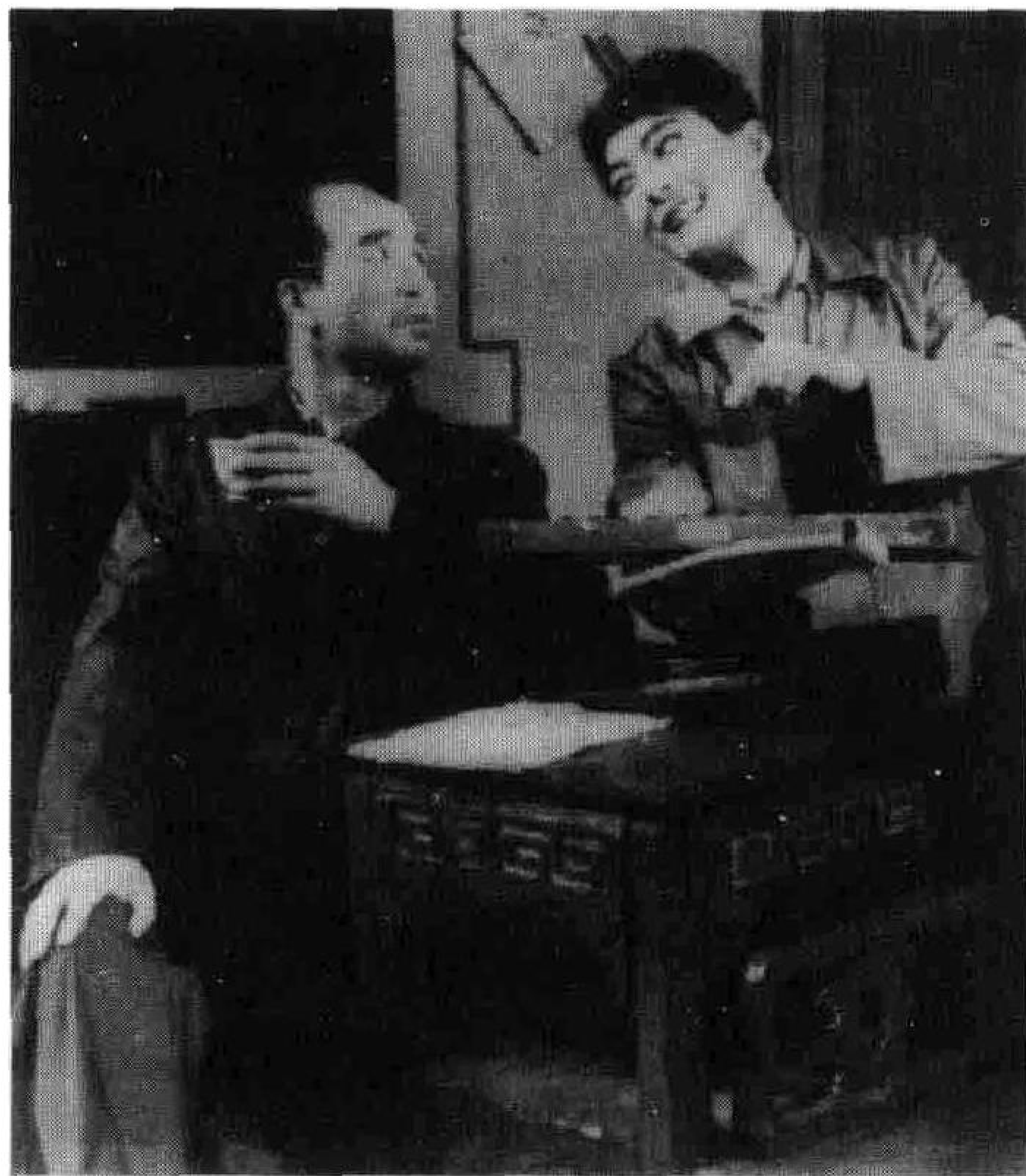
妹作伐，嘱山伯百日之内至上虞订亲，山伯喜而允之。只因学业未满，迟迟未行。师母点破英台原为女儿身，山伯顿悟，急赴祝家。此时，英台已由父命许配太守之子马文才，虽直陈爱梁而抗婚，终因门第不当，又无婚娶之约，为父所拒。山伯如期赶至，闻讯大恸，于楼台含恨而别，归途病笃，至家身亡。临终嘱葬南山之阳，以待英台。婚期已届，英台与银心密谋逃婚，思久报凶，英台心碎，决意以身殉情。花轿抬经南山，英台艳服哭梁，哀声震天，雷雨交加。英台拔钗叩墓，墓开，纵身入穴。墓合雨霁，梁祝精魂化为双蝶，飞舞花间。剧中《书馆相会》和《花园谈心》两场为该本所独有。1953 年 5 月江西省赣剧团用浙调、上江调、文南词、二凡和老拨子等多种声腔谱演于南昌。导演高履平。音乐设计刘震海、程南豪。舞美设计李友松。潘凤霞饰祝英台，童庆礽饰梁山伯，乐一生饰祝公远，萧桂香饰祝母。以内容出新，唱腔优美，表演精挚而轰动一时。《书馆夜读》中一曲南词“耳听得更鼓来山外”，传遍了南昌市大街小巷，开创了赣剧二十世纪五十年代初期首次入省城演出的新局面，成为江西省赣剧团第一个代表剧目。1954 年 10 月，参加江西省首届戏曲观摩汇演，获剧本、导演、音乐、表演四项大奖。剧本收入 1958 年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·江西卷》和 1959 年江西人民出版社出版的《江西十年剧本选》(整理集)。

辜家记　南昌采茶戏传统剧目。南昌采茶戏“四大记”之一。据南昌县武阳乡塘东辜家婚姻悲剧故事编排演出。写辜三矮之子辜义生，从小与表妹刘屯子青梅竹马，海誓山盟。谁知屯子娘闹家婆嫌贫爱富，欲将屯子改嫁月池熊家熊七老爷填房。辜三矮闻讯赶到刘家论理被逐，义生又专程从长沙赶回来求亲也遭到奚落，遂而含恨回转长沙于一八角亭吊死。三矮痛不欲生与长工撮子毛前往刘家打人命官司，经房长八叔调解，刘屯子誓不再嫁，决意去到辜家终身守节侍奉三姑爷一生。据传始由民间艺人李多根编成南昌道情广为传唱。后南昌采茶戏艺人邓云山根据南昌道情曲词改为条纲戏演出。如



剧中闹家婆向辜三矮要彩礼所唱“三千六百只绿壳老鸭蛋，鲤鱼要有扁担长”，以及闹家婆劝屯子改嫁，夸月池熊家富豪所唱“前堂通后堂，后堂通厨房。早晨人参燕窝汤，不吃莲子不下床”等，均属原道情中的曲词，为群众喜爱。二十世纪五十年代初南昌市采茶剧团演出时，刘屯子已八十多岁，曾到摊贩市场看剧团演出，对剧中某些情节提出过修改意见。剧中主要角色，褚菊生饰辜义生，朱莲芳饰刘屯子，朱菊生饰辜三矮，褚凤兰饰闹家婆，梁小豹饰七老爷，吴筱云饰刘冠卿。六十年代时，由喻西金、李森、曹达金先后对剧中宣扬封建迷信伦理道德等情节作了删改，对唱词作了加工，为南昌市采茶剧团常演的传统剧目之一。该剧曾由熊正照校勘收入 1959 年江西省文化局剧目工作室编印的《江西戏曲传统剧目汇

编》,1982 年由齐宪谋修订后编入江西省戏曲研究所和南昌市文化局剧目工作室编的《江西地方戏传统剧本选编》(南昌采茶戏)第一集。



喜鹊闹梅 高安采茶戏剧目。编剧马正泰。写公社干部梅主任到生产队检查工作,核实产量,同时也乘此机会看看未见面的未婚女婿——生产队会计喜鹊伢。梅主任示意喜鹊伢报表上填写的质量数字太低,要求报高一点,而喜鹊伢坚持实事求是不同意多报。梅主任为了维护公社党委的威信,一定要改报数字,喜鹊伢却以梅主任上党课时讲过共产党员要实事求是,言行一致的道理而辩驳。梅主任甚为恼火,要对他绳之以组织纪律,取消他的候补党员资格。喜鹊伢十分痛苦,彷徨不解。全剧围绕着要说真话与还是要说假话展开了一场喜剧冲突。在轻松幽默的欢笑声中,让观众看到现实生活中的弱点和希望。该剧由宜春地区采茶剧团首演。导演赵曰祥、黄凯。音乐设计陆有勤。舞美设计欧阳获、杨曙太。蓝光炎饰喜鹊伢,刘如南饰梅主任,全昌杰饰满叔,刘小翠饰梅英。1981 年参加江西省戏曲现代戏、儿童剧汇报演出,获剧本演出一等奖。1981 年 10 月赴北京参加文化部举办的戏曲现代戏汇演,获演出奖。剧本于 1981 年同时发表于《江西戏剧》第二期和《影剧新作》第二期,后由江西人民出版社出版单行本。

紫钗记 古典戏曲剧目。明代汤显祖著,《玉茗堂四梦》之一。借唐人传奇《霍小玉传》二三事迹敷衍而成。作于明万历七年(1579)。写霍小玉与李益灯下邂逅,以钗为婚,后因钗为恨,终而以钗相合重圆。万历年间由临川宜黄班配以海盐腔演唱。宜伶旦脚吴迎、生脚章罗二演唱是剧,似杜鹃啼吟,长萦心际,久难忘怀。至清初于南昌、抚州各地仍盛演不衰。宜伶泰生扮饰霍小玉凄凉羽调,备极幽怨,令观者感而赋诗赞誉。1963 年江西省赣剧团蔡畔邦曾据汤氏原著改编,化原著五十三出为八场。写霍小玉之贞,李郎之诚,黄衫客之侠,鲍四娘之义,卢太尉之奸。剧情紧凑,人物突出,惜未投排登台。1980 年,该团再次编演,由黄文锡执笔。新本仍为八场,加强了卢太尉蓄意设谋和李益生死践盟等关目。演君虞李益,元夕观灯,拾钗惊艳,乃托鲍娘赴霍家作媒求婚。小玉曾于灯下与李益



面遇，遂择花朝吉日盟誓毕礼。新婚不几日，为登科别玉，及第受职。因不谒拜太尉，遣赴边关参军。益归长安，与小玉匆匆相辞，霸桥折柳，断肠而别。后太尉移守孟门，召李益置于属下，强之为婿，禁持深馆，书信苦断。小玉三载闺怨，家事凋零，典当度日。卢太尉买得紫钗，扬言欺玉，诈称益已入赘。小玉闻钗为卢府小姐所买，深悔痛绝，怨撒金钱，恨李益负心，昏昏欲死。有义士黄衫客愤慨不平，挟李益出府与小玉寺会，方知全系太尉所害，顿释前疑，钗玉重圆。唱青阳腔，曲调委婉缠绵，一唱三叹，使其悲剧气氛愈烈。1982 年 10 月参加由中华人民共和国文化部、中国戏剧家协会、江西省文化局和中国戏剧家协会江西分会四家联合举办的纪念汤显祖逝世三百六十六周年大会演出。导演刘安琪(执行)、童薇薇。音乐设计李忠诚。舞美设计郑湘琪。朱贻曾饰霍小玉，童侠饰李益，李维德饰黄衫客，熊中彬饰鲍四娘，魏福水饰卢太尉，涂玲慧饰浣沙。同年中国戏剧出版社将该剧摄为舞台连环画发行。剧本发表于 1981 年第四期《影剧新作》。



紫金镖　宜黄腔传统剧目。又名《三休樊梨花》。写西歧国犯境，薛丁山保王御驾亲征。兵至攀江关，有守将樊洪之女樊梨花开关迎战，与薛丁山一见钟情。先锋薛东辽从中撮合，丁山遂提出“杀父献关”的苛刻要求。梨花欲悔，无奈已在阵前与之换宝定亲，只得借头降唐，私结良缘。然因阵前成婚，有违军纪，丁山惧而赶走梨花。闹阳山寨主英齐为报樊江关失守之仇，以紫金镖击伤丁山，唯梨花可以解毒医治。薛东辽乃施反间之计，激怒梨花，刀劈英齐，下山治好丁山镖伤。丁山与梨花争功，言语龃龉，再次赶走梨花。丁山母柳氏解粮助战，路遇梨花，婆媳相认，携之归营，梨花生下一子。丁山怕圣上知情，犯下抗旨大罪，复三次休妻。梨花别子，重返山寨。时有铁板道人，以七层宝塔摄去唐王魂魄，危在旦夕。徐茂公掐算梨花可救，即令丁山负荆请罪，迎梨花下山，解了妖术，救了唐王，平了西歧，夫妻和好，得胜还朝。此剧传自秦腔旧目，为宜黄戏光绪年间三十五种二凡演出本之一。东河戏由宜黄班传入。赣剧广信班小丑扮薛东辽(又名东辽子)，为赣剧小丑三子半丑脚戏之一。单出有《献关投唐》、《下山治伤》、《梨花别子》、《丁山请罪》等。景德镇市文化局剧目工作室今藏传统手抄本。

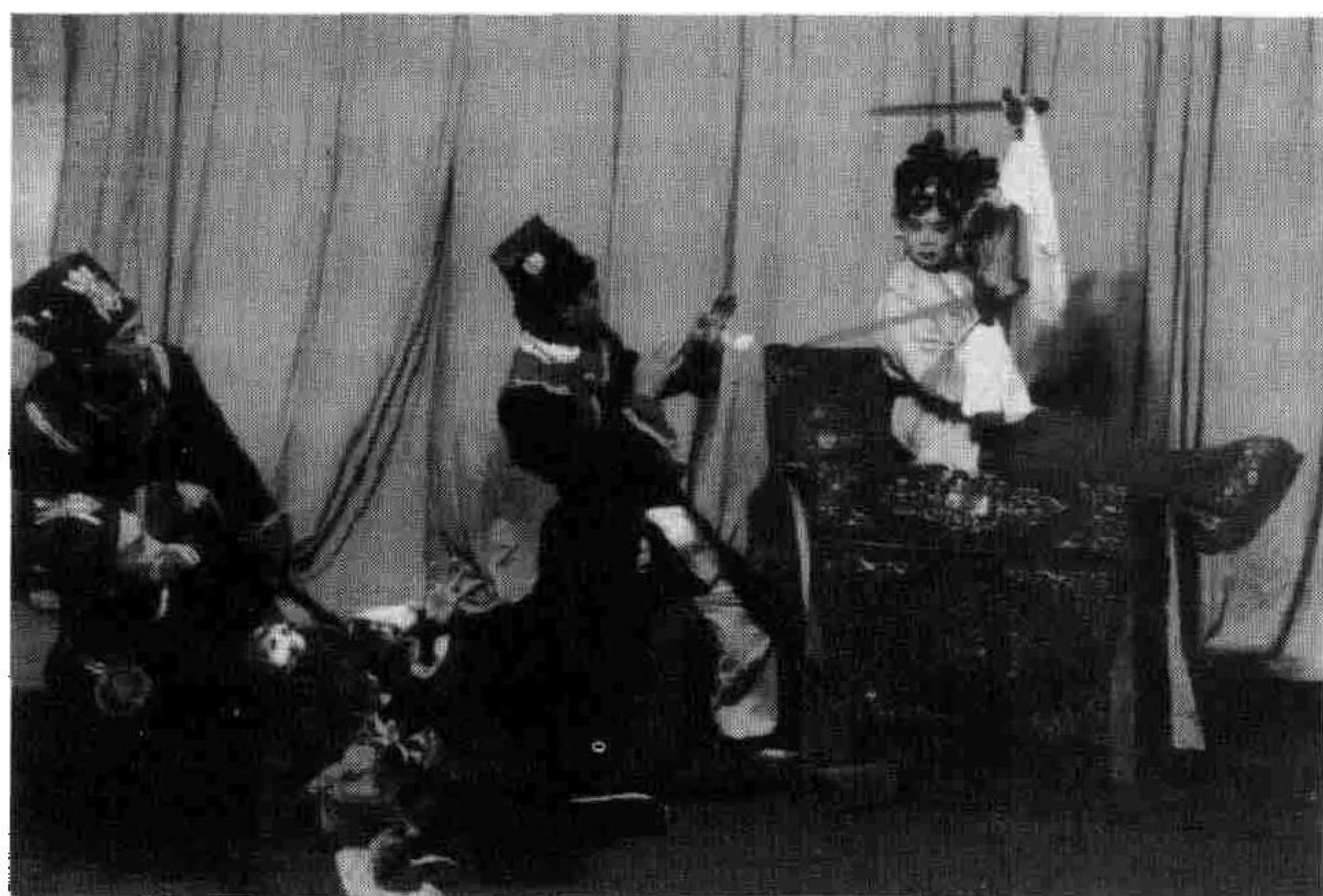
睄妹子　赣南采茶戏传统剧目。写元宵之夜，大闹花灯。青年农民米童，因家贫无心上街观灯，特来睄看妹子，求妹子为他唱曲解闷。妹子欣然答应，双双起舞。两人借歌舞传情言爱，说笑逗乐，欢度佳节。1954 年由赣南采茶剧团排演，并参加江西省第一届戏曲观摩大会演出。1957 年随同江西省代表团赴京出席全国民间歌舞汇演，波兰友人观看演出后撰文，连同剧照刊载于波兰《友谊》杂志。剧本收入 1960 年中国戏剧出版社出版的《中

国地方戏曲集成·江西卷》。导演萧俊光、叶冷。李宝春饰妹子，张佐祥饰米童。



蓝田带 赣剧传统剧目。为《四国齐》之上本。写齐景公夜梦金钟托梁，宣晏婴破梦圆解。晏婴推算，谓有贤臣佐国。景公即命出猎，访贤求将。郊原围猎，箭中白兔，追至一桑园，见无盐女钟离采桑树上。钟离貌丑，才艺过人，景公鄙之，一再笑之丑陋粗野。钟离反唇相讥，胸藏韬略，口出大才。景公无言以对，惧而逃之。钟离闭园逼封，晏婴一旁撮合，景公无奈赠带封宫。时魏国起兵，拜吴起为帅，联兵伐齐，假设湘江大会，暗伏重兵，诳齐景公赴宴。钟离护驾，与吴起比箭，乘隙射死魏王，保景公平安脱险。赣剧演出，齐王由丑行扮演。其曲调《采桑逼封》仍唱二凡平板，《湘江大会》、《回园遇害》则改唱西皮。1979 年修水县宁河戏剧团改编演出《采桑逼封》一折，老艺人左满保、李正清口述，匡一点、匡俊雄先后整理修订，突出举贤荐能、以才取人的主题思想。曲谱吹腔演唱，融平板与石牌腔于一体。1980 年，参加江西省部分古老剧种调演。导演匡俊雄。配曲张待检。舞美设计胡民安。王小培饰齐景公，常建华饰晏婴，陈慧玲饰钟无盐。宁河戏《采桑逼封》剧本发表于 1981 年第一期九江《群众文艺》。

摇钱树 弋阳腔传统剧目。清代弋阳腔“江湖十八本”之一。写玉帝女儿张四姐思



凡下界，和书生崔文瑞成婚，幻化摇钱树，使崔家聚然富有。王员外诬告崔文瑞为盗，文瑞被捕入狱，张四姐劫牢救出了文瑞。包拯回朝命杨文广、穆桂英等捉拿张四姐，均被四姐收在勾魂瓶里。包拯面见玉帝，玉帝召四姐回天宫，四姐不从。玉帝即派哪吒、悟空等天兵天将前去追捕，诸神皆不能敌。最后由六位仙界姐妹相劝，乃携文瑞同回天廷。该剧大约于清初由弋阳腔创编搬上舞台。据清焦循《剧说》所载，王士祯“奉命祭江渎，方伯熊公设宴饯之。弋阳腔演《摆花张四姐》，问所本？阮亭默然。公语人曰：谁谓王阮亭博雅，今日为我难倒！”又《曲海总目提要》也谓清人著作，名《天缘记》，早期弋阳腔演出本与此情节相近，后增出孙悟空败阵，启奏玉帝，王母收回三宝等关目。此剧演出，其铺设兵马，旗帜甲戈，战斗击刺之状，惕心骇目，可喜可愕，每场都有仙女出场，

戎装武饰，最足可观。江西宜黄腔和采茶戏剧种亦有搬演者。南昌采茶戏剧中鲁班造屋“贺彩”处，吸收民间木匠的喝彩仪式，更具地方特色。剧本收入1959年江西省文化局剧目工作室编印的《江西戏曲传统剧目汇编》(弋阳腔)第一集。

楚三怪招亲　九江采茶戏剧目。编剧杨咸胜。写容貌丑陋的楚三怪，自幼丧母，父被征兵服役，孤苦伶仃，从小帮佣打工，幸赖姑妈柳氏照顾才得温饱。忽一日，喜从天降，圣旨楚三怪父亲楚云龙保驾有功，御赐金匾，楚氏父子一跃而为皇亲国戚，飞黄腾达。自此接踵而至的攀炎附势者踏破门庭，各地官员讨好卖乖，不惜退婚嫁女，殷勤献媚。楚三怪人丑心正，好侠仗义，为撮合程公子和陆小姐的美满婚姻，他巧施移花接木之计，暗渡陈仓，成全了他人好事。但宦海多变，这时，突然降下诏书，说楚云龙原是一介武夫，难作栋梁之材，故撤去总兵之职，收回金匾，削为庶民，致使那些献女求荣者人财两空。而楚三怪却节操自守，一根鱼杆，一身清白，偕同姑妈、表妹返回山林，过着平民百姓的自在生活。该剧1982年由瑞昌县采茶剧团首演。剧本刊于同年第四期《影剧新作》，先后有广东、安徽、湖北、山西、江苏等地剧种移植上演，广为流传。

腾房间　景德镇采茶戏剧目。编剧徐荷生。据1965年手抄本《老贫农》改编。写深秋时节，晚稻登场，生产队仓库太小装不下丰收粮食。保管员大伯决定把家里的房子腾出，借给生产队堆谷使用。老伴大娘收到儿子来信，得知未过门的儿媳参加巡回医疗队即将进村，心里高兴，喜冲冲清理房间等待迎接儿媳。老大伯见晚稻丰收，也乐滋滋地忙着打扫准备腾房。一个把新被、新帐搬进房中，一个又把被窝、家具搬了出来。当二人发现各自意图之后，互不相让。这时，新媳妇问路到来，明白情由，称赞大伯一心为公的好思想，劝说大娘放弃自己的打算。大娘见姑娘通情达理，心平气消。后知女医生就是未婚儿媳，乐不可支。最后大伯借宿邻里，大娘与儿媳同住一房，公私兼顾，皆大欢喜。1965年底，由景德镇市农村文化工作队排演并参加江西省农村文化工作队剧目调演，被评为优秀剧目。剧本编入1973年江西人民出版社《小戏选》。导演王建民。编曲侯正云。王建国饰老大伯，姜惠珍饰老大娘，孙丽华饰女医生。

解缙闹殿　吉安采茶戏剧目。根据广泛流传于赣中地区解缙故事改编。1982年初，由刘衍羲、欧阳广安、郭恒仁分场执笔创作。写明朝洪武皇帝，传旨举国选宝。吉水县令沈士行为选宝来到民间，微服私访。闻某小村有一玉雕名匠徐茂祥，家藏蓝田宝玉，经他父女精雕细琢，已成了一对艺术精品的双龙玉筒，县令即以高价收买，却遇一卖浆少年解缙阻拦。少年气盛，指责皇上选宝之举不当，



且提出“才为国宝”之高见。县令大悟，乃改选宝而为选贤，遂力荐解缙。权贵曹尚书嫉贤妒能，横加刁难。然因解缙才华过人，聪明睿智，通过对竹、考贤、撕榜、辨卷等较量，激怒尚书，于是玉简遭劫，知县也被问罪。解缙为拯救无辜和解除民苦，乃借献宝之机，直上金殿面谏君王，因而引发了一出传颂千古的解缙闹殿的历史佳话。该剧 1982 年由吉水县采茶剧团首演。导演廖华玉。音乐设计邓泉生、胡新生。舞美设计廖逸飞。陈其球饰解缙，游桂茂饰徐茂祥，黄桂英饰翠姑，姚平乐饰曹尚书。同年冬，参加江西省创作剧目调演大会演出，获江西省人民政府颁发的剧本创作二等奖。剧本首发于 1982 年《井冈之花》戏剧增刊。

新十八扯　京剧剧目。独幕趣剧，唱京剧皮簧调。作者胡底，苏区戏剧家，擅长编写讽刺喜剧，常以辛辣的嘲讽，幽默的揶揄，把敌人的凶残狡诈，虚伪丑陋的面貌入木三分地表现在众目睽睽的舞台之上。该剧是模仿京剧《十八扯》的表演形式，尖锐地揭露国民党军阀的欺骗政策。其布景道具别出心裁，舞台上设有“桌椅各一，圣经一本，青天白日旗，神甫衣帽一套，白手巾一条，笔墨，吃苦耐劳旗一面，钞票、刀子、酒瓶、酒杯、花生、马鞭、豆腐干、桔子、甘蔗、箱一个，上写‘百宝’二字”。实物之多，可见其花样多变。剧写马二将军，眼看日暮途穷，自知属下对军阀内战怨声载道，故不得不装出多副嘴脸。先打着共产党的旗号，从“百宝”箱内取出白手巾一条，画上镰刀斧头的图案，披上红军衣帽，自称一向爱国爱民，奉行共产主义，当场换装，招摇过市。但立即被士兵戳穿，便又扯起青天白日旗，进行恫吓威胁。当士兵提出要发军饷时，旋又挂起“吃苦耐劳”招牌，忙从箱中拿出破烂衣衫穿戴起来，并编出一套可笑的慌话，自以为能够掩人耳目，蒙混过关，谁料士兵们识破其假面，撕掉其伪装。眼看大势已去，他又赤膊上阵，挥舞屠刀，进行血腥镇压。但此时，士兵们已彻底觉悟，高高地举起镰刀斧头红旗，倒戈起义，投奔苏区当红军。全剧运用夸张变形的漫画手法，尽情嘲笑与讽刺，收到极其强烈的喜剧效果。今存 1932 年中国工农红军总政治部、红军十二军政治部的油印本。

溪水清清　高安采茶戏剧目。编剧漆薪传、陈金义。写中国共产党的十一届三中全会以后，农村的改革大潮波及海明的家庭生活。生产队长海明因不敢承担生产责任制，在一次民主选举中落选卸职，而新任生产队长春生恰恰是海明妻子素珍在校时的同窗恋人。于是海明便以签订家庭承包合同为名，企图用繁重的家务劳动阻隔妻子与春生接近。素珍是共产党员，她积极投入农村改革，处处支持春生工作。海明对此大为恼怒，认为素珍旧情萌发，遂而引起重重误会和矛盾，险使家庭破裂。后经众人帮助，夫妻重归于好，村民们



手携手共同奔向富裕之路。1982年由宜春地区采茶剧团首演。导演黄凯。音乐设计陆有勤。舞美设计陈伟佳、杨曙泰。黄银尔饰素珍，刘如南饰海明，蓝光炎饰春生。剧本存宜春地区行署文化局剧目工作室。



数麻雀 万载花灯戏传统剧目。1950年余一冈根据老艺人宋甫口述整理。写农家女柳三妹趁意中人杨小六在碓房中舂米之际，也来踏碓相舂。他俩以碓房中成双成对的麻雀为喻，倾吐了各自的爱慕之心。万载县剧团首演。导演、音乐整理余一冈。舞美设计龙翔升。郭桂英饰柳三妹，龙礼根饰杨小六。1956年秋参加宜春地区戏曲汇演，获演出奖。1980年由余一冈、周云生、龙西再次整理排演，并参加江西省部分古老剧种调演，获汇报演出奖。剧本发表于1981年第十期《小剧本》。

熊相公 袁河采茶戏传统剧目。老艺人施元才口述，李志远整理改编。写破落纨绔子弟熊采谷黑夜出村，私挖他人“芋立”，不慎遗落锄头，被舅爷武志大拾到。舅爷以此为赃证，登门找熊为他写状，要去官告小偷。熊见锄头上刻有自己的名字，不禁大惊失色。他为掩盖丑行，欺舅爷目不识丁，支吾搪塞，并欲毁赃灭迹。此时，熊妻认出那锄头正是她家中丢失之物，其子也正巧端出他刚挖回来的“芋立”，一时真相大白。熊面对家人舅爷无地自容，愧悔难当。全剧轻松幽默，对落魄子弟进行了善意而辛辣的调侃和讥笑。1960年由宜春县采茶剧团排练首演。导演李志远。甘少林饰熊采谷，刘菊兰饰熊妻，赵昌民饰武志大，张锡招饰毛毛。剧本收入1958年《中国地方戏曲集成·江西卷》。

寨上红 萍乡采茶戏剧目。编剧李实红。写平原地区农业社新光大队，在党支部书记、全国农业劳动模范田新农的带领下，到边远山区左家寨开荒种田，创办分队，开展科学种田的试验，得到左家寨党组织及群众的热情赞扬和支持。在寨上进行单季改双季的实验，决心扭转种田人吃国家回供粮的局面。号称“寨上通”的左家寨老农二老倌因其三次试种双季都失败，产生“一朝被蛇咬，三年怕草绳”的畏难情绪，极力阻止这场实验。田新农以无限的深情，引导、帮助二老倌，使其折服，从而变更了“寨上只能种单季稻”的传统耕作方法。新光、寨上比翼齐飞（见彩页）。该剧人物语言生动，富于浓郁的赣西农村的生活情趣和风土人情。二十三次易稿，十次排练。1964年由萍乡地方剧团演出。导演萧松、李世贤。音乐设计邓光西。舞美设计陈全昌、彭齐。李世贤饰田新农，邓小岩饰二老倌，程子林饰柳大娘，黎爱明饰柳春凤，胡淼饰柳信书，宋华饰钱裕昌。同年10月参加江西省戏曲现代戏

汇演，获得一致好评，被选送参加1965年华东区现代戏调演。在上海首场演出即引起领导、报界和观众的强烈反响，《解放日报》、《文汇报》、《新民晚报》连篇撰文近十万字的评论。《人民日报》转载了《解放日报》的文章。剧本分别在1965年上海文艺出版社、江西人民出版社出版发行。

鞋 印 祁剧剧目。编剧张少华、廖子昌。写逃亡分子欧阳良，潜入江西赣南山区隐名招亲。1956年借共产党整风之机，蠢蠢欲动。其妻蓝桂招对其言行举止早有所察，一日又于门内捡到一封暗语难解的匿名信件，顿生疑窦。欧阳良见机密败露，遂起杀心，伺桂招上山砍柴之时，暗下毒手，并将借得阳大立的柴刀和球鞋移弃于现场，企图嫁祸于人。县公安人员深入侦查，发现山路上另有一双鞋印与现场鞋码尺寸不一，柴刀上也无血迹，经与群众核对，真相大白，凶手终于归案伏法。该剧由大余县祁剧团创作演出。导演张少华。王玉仙饰蓝桂招，谢燕奎饰阳大立，张少华饰欧阳良，张少庭饰钟书记，张燕子饰招秀，何少云饰刘股长。1958年参加江西省现代戏曲汇演。剧本收入1960年江西人民出版社出版的《江西十年剧本选》(创作集)。

瞎子伸冤 高安采茶戏传统剧目。又名《张炳忠卖菜》。民国二十三年(1934)年高安采茶班"顽幼堂"据《善恶箴鉴》改编。写乞丐王瞎子为人正直，好打不平。一次，拾得知府公子吴瑞祥一袋银子仍还失主，吴赠银五十两与王，以示感谢。菜农张炳忠妻王月英，颇有姿色，被恶少李芝华看中。李使计借钱给张，且唆其出外经商，然又暗中差人拦路打劫将其贷款抢光，从而趁机逼张以妻抵押还债。王瞎子见状不忍，即将吴公子所赠银两代张偿还债款。李见阴谋未逞，便买通狱中盗贼，诬王坐赃，罗罪下狱，一日，吴公子至县衙贺寿得悉，便为王作证，才使冤情大白。民国二十三年高安"顽幼堂"首演。黄绍昌饰王瞎子，杨国露饰张炳忠，彭辉油饰王月英，朱琪生饰李芝华。高安县文化局今藏手抄本。

避尘珠 宜黄腔传统剧目。又名《荷包计》，事出包公案。写宋仁宗巡视河南，失落避尘宝珠，为伍迎春拾得。皇榜悬赏寻珠，伍别家进京献宝，误入二国舅府邸，被药酒毒死。伍妻桂英上京寻访，宿于尼庵，以绣荷包变卖为生，又为二国舅所骗，落入虎口。逼婚不成，桂英被打入冷房。时包公放粮回朝，忽遇怪风掀开轿顶，乃命张龙赵虎追风，风至曹府即住，知有冤情。二国舅之父兄闻包拯已悉此事，暗嘱处死桂英。桂英得丫鬟之助逃出告官，却又误投大国舅处，遭棍毒打，抛于荒郊，死而复生，再次上告。包拯虽察详情，然苦于难擒国舅，乃诈作病死，留遗书请国舅过府吊孝。国舅入府，见包夫人姿色，意欲调戏，又令家人开棺取心。包从灵帏后突出，立擒国舅，将其铡死，



救活迎春，夫妻团聚。该剧故事与弋阳腔本《袁正文还魂记》相类，又与明成化“说唱词话”《包龙图断曹国舅公案传》和《包龙图赵皇叔孙文仪案传》相近。为宜黄戏光绪年间三十五种二凡演出本之一，内有唢呐二凡，小生伍迎春鬼魂唱二凡反调。单出有《怒打銮驾》、《装疯放粮》、《吊孝盗棺》、《智铡国舅》等。1958年，宜黄县宜黄戏剧团挖掘整理，并赴抚州地区汇报演出，今藏手抄本。

鹦鹉记　弋阳腔传统剧目。清代江西弋阳腔“江湖十八本”之一。写周景王得西番进贡白鹦哥，温凉盏各一，交皇后苏英掌管。梅妃嫉妒，与兄梅伦订计，故意将玉盏摔碎，鹦哥打死。周王大怒，欲斩苏后。丞相潘葛设计，以妻李氏替死。苏后逃出，生下太子。十三年后，正值潘葛寿日，思念李氏夫人，心中凄惨，忽得苏后来书，告以太子长大成人，潘葛十分高兴。此时，景王也懊悔当年之错，传旨与潘葛下棋解闷。潘葛乘机进谏，述说前情，王欣然下诏，迎回苏后，传位于太子。新主登基，金殿团圆。明代富春堂《苏皇后鹦鹉记》似与弋阳腔本接近。今赣剧弋阳腔仅存《潘葛思妻》一出。九江青阳腔有全本，又名《温凉盏》。赣剧弋阳腔《潘葛思妻》与九江青阳腔第十九出《思妻看书》词曲相同，但富春堂却无此目，而明代散出选集《尧天乐》收有此出。九江青阳腔演出本第二十出《下棋说破》与富春堂本第三十一折《新增潘葛下棋》，其曲文和情节也不一致，可见民间传唱系有其它版本。弋阳腔今存《潘葛思妻》一折，剧本收入1959年江西省文化局剧目工作室编印的《江西戏曲传统剧目汇编》(弋阳腔)第一集。青阳腔本，收入《江西戏曲传统剧目汇编》(青阳腔)第二集。



磨豆腐　采茶戏传统剧目。约有四种戏路：赣南采茶戏写店嫂出外雇工磨豆腐，路遇青年爆脑子，二人相约。是夜爆宿店中，店嫂怜爱，为之搓绳打鞋。爆连夜浸豆推磨，互相帮助，情投意合。演出时道具虚拟，以鼓作磨，以锣为盘，鼓扦当勺，一旦一丑双双推磨添豆打浆。鼓扦舀豆入磨，敲锣击鼓，配合身段唱词，节奏铿锵、滑稽诙谐，极富情趣。赣东采茶则演腊痢子之妻，遣夫上街卖鞋，夫至赌场，将钱输光。妻罚



其磨豆腐换钱度日。宜黄采茶班与之相似，唱"卖鞋调"。宁都采茶却以磨豆腐为题，干哥干妹说笑调情，插科打诨。唯南昌采茶别开生面，独秀一枝。写陈妙常途中遇雨，向豆腐店大姐翠娥借伞。翠娥丈夫双喜回家，疑妻有外遇，发生争吵。时陈夫潘必正送伞归还，双喜知错，跪地赔礼，夫妻和好。赣南采茶戏本，今存赣州地区剧目工作室。南昌采茶戏校勘本收入1982年江西省戏曲研究所、南昌市文化局剧目工作室编印的《江西省地方戏传统剧本选编》（南昌采茶戏）第二集。

蟠龙跃虎　京剧剧目。张瑞松、张兴华根据杨佩瑾长篇小说《霹雳》改编创作。写民国十六年（1927）湘鄂边境蟠龙镇一支工农义勇队在毛泽东农运思想指导下，以朱子炎、荣英、钟大锤为骨干掀起了一场轰轰烈烈的革命斗争。特派员何信吾由于错误地执行陈独秀的右倾路线，在大土豪许登庵卷土重来之际，使工农武装斗争蒙受惨重失败。义勇队总指挥朱子炎与何信吾也遭被捕，由于党组织的营救，逃出了许登庵的巢穴"至仁堂"。尔后，在"八七"会议精神指引下，准备秋收暴动。何信吾又错误地估计敌情，盲目带队下山攻打敌营，招致朱子炎的未婚妻荣英壮烈牺牲，何也成了错误路线的殉葬者。然而，蟠龙镇的工农大众，在血与火的洗礼中不断成长。他们将计就计，终于打下了"至仁堂"，控制了湘鄂赣要道，胜利地参加了毛委员领导的举世闻名的秋收暴动。1979年宜春地区京剧团首演。导演李匡云。音乐设计沈寿春、李济民。舞美设计欧阳荻。李匡云饰朱子炎，杨兰芳饰四旺嫂，段信南饰许登庵。同年参加江西省庆祝中华人民共和国建国三十周年献演，获剧本三等奖。宜春地区行署文化局剧目工作室存有演出本。



镯头记　武宁采茶戏传统剧目。写江西浮梁寒儒李兰秀从小与本县举人卢林会之女卢美蓉订有婚约。芦林会五十大寿，李兰秀想在拜寿之时向岳父借粮度荒。芦林会见兰秀破衣烂衫，贫困潦倒，便生将女另嫁之心。美蓉得知，带银百两赶至长亭与兰秀私会，又赠玉镯为记以表钟情。兰秀于归途遇盗，玉镯和银两被劫。兰秀母闻言芦府有意赖婚，气愤碰死寒窑。兰秀无钱葬母，只好兜土筑坟，插标卖身，幸遇教书先生金成大收留，认为义子教读诗书。一日芦林出外闲游，见人出卖玉镯，认出是爱女随身之物，即问美容，逼女改嫁，家人芦杏暗助美蓉私逃。逃难中遇骗子张七，将其卖给骡马客商杨春为妻。杨春携之夜宿客店，店嫂陈氏得知美蓉是有夫之妇被人骗卖，说服杨春，并与美蓉拜为兄妹，又帮美蓉出外寻夫。后兰秀得中状元，夫妻团聚。该剧为武宁采茶戏优秀保留剧目。老艺人乐文

波扮演李兰秀，每演至兜土葬母一场时，台下无不悲恸落泪。名旦乐文炳饰陈氏，演来开朗直爽，能言善辩，其见义勇为的性格常令观众叫好。武宁县采茶剧团今藏传统手抄本。



攀　笋　采茶戏传统剧目。赣东采茶名《三矮子攀笋》。写三矮子上山砍柴，遇二妹子挎篮攀笋。三矮子疑二妹子偷笋，二妹否认。三矮子从二妹篮中搜出赃物，并要罚款赔钱，二妹啼哭。三矮子要二妹子以歌代钱，与他唱歌游玩。二人无拘无束，尽兴欢乐。由丑旦应工，传至赣中，旦脚有所发展，取名陶翠英，性格机智灵巧，当三矮子追问赃物时，陶翠英自动让其搜身，并心生一计，反说身上有一宝物被三矮子所拿，反守为攻。三矮子惊慌，忙把衣裳脱下，任她搜查。波浪叠起，情趣更加有致。其结尾宜黄采茶班处理为结拜同年兄妹。永丰采茶班是结亲和好。继后受《打猪草》一剧影响，将两出戏合二为一，如贵溪、抚州、萍乡、袁河各路采茶即是，并改由小生、小旦扮演。吉安采茶戏老艺人刘金生、周美隆演唱最受欢迎，数十年来盛演不衰，晚年登台仍然光彩照人，宛若少年。1954 年，南昌市采茶剧团据传统本翻新，改为农村互助合作时期的现代小戏。编剧吴硕昌。写二十世纪五十年代初，青年农民唐喜生，思想进步，生产积极，与邻居姑娘茶香心中相爱，因碍于爹娘封建观念的阻拦，不敢当面道破。二人相约竹山相会，一面打草攀笋，一面借物传情，互勉互励，心心相印。最后冲破束缚，公开恋爱，自主婚姻。该剧同年参加江西省第一届戏曲观摩汇演，获优秀剧目创作演出奖。导演闵飞鹏。刘凤庭饰唐喜生，朱莲芳饰茶香。剧本收入 1960 年江西人民出版社出版的《江西十年剧本选》(创作集)。

音　　乐

声　　腔

江西地方戏曲，分为地方大戏剧种和民间采茶小戏剧种两大类。在其漫长的历史演化过程中，地方大戏剧种大都是由单一声腔至多种声腔最后形成诸腔并存的综合体制；而民间采茶小戏剧种则由一戏一曲的民歌型发展为板腔和小调并存的混合体音乐结构。从声腔的渊源和流变情况看，大致可归纳为高腔、弹腔与采茶腔三大腔系。

高　腔　曲牌联套体。明朝流传于江西的高腔音乐有五种：弋阳腔、青阳腔、海盐腔、四平腔和道士腔。现存于江西地方剧种的高腔有：赣剧弋阳腔、九江青阳腔、东河戏高腔、盱河戏高腔、瑞河戏高腔、吉水道士腔六种。各类高腔的基本特征：一种是干唱帮腔，大锣大鼓，曲高调喧，如赣剧弋阳腔、九江青阳腔、东河戏高腔、瑞河戏高腔；一种是笛管托腔，小锣小鼓，体局静好，如盱河戏高腔和九江青阳腔的矮调曲牌。它们同属于宋元南北曲范畴。

各类高腔的曲牌结构，由牌名、曲词、曲调三部分组成。牌名，即曲牌名称，如〔新水令〕、〔步步娇〕等。曲词，长短句式，句段、字数、音节、平仄相对固定，如赣剧弋阳腔〔驻云飞〕一曲，唱词共八句，其字格是：四、七、五、五、五、八、五、七，音节字逗和平仄规律为：仄仄、平平，平仄、平平、仄仄平。平仄、仄平仄，平仄、仄平平、平仄、仄仄平。仄仄、仄平、仄仄、平平、平仄、平平仄、仄仄、平平、平仄平。曲调，由调式、节奏、韵律、音阶组成，如赣剧弋阳腔〔三春锦〕为五声羽调式，〔四朝元〕即为六声商调式。不同的曲牌皆制约于此，因而曲趣迥异。

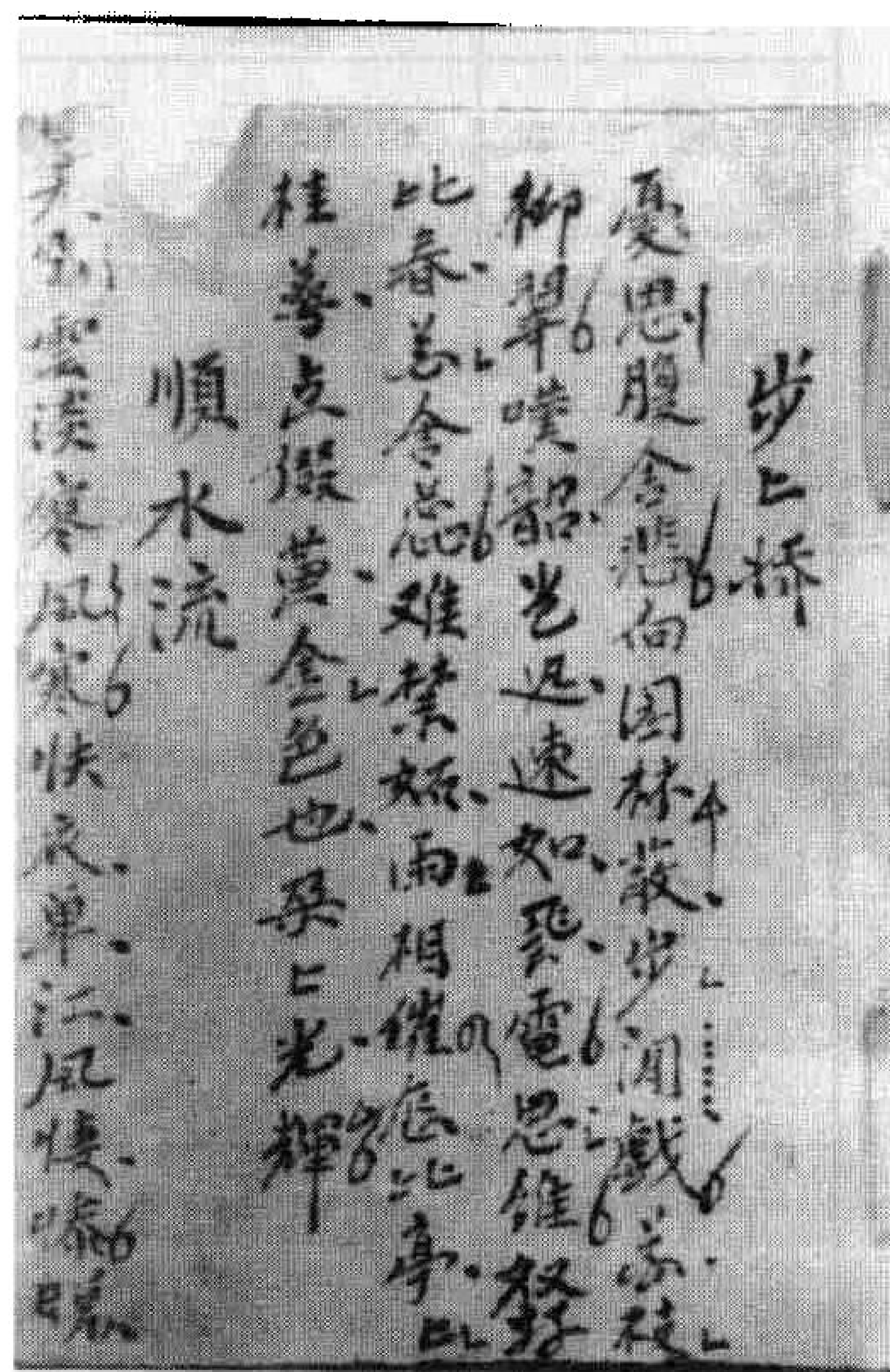
各类高腔的曲体形式，分大、中、小三种样式，每一样式都有正体曲牌与变体曲牌的区别。正体曲牌含腔句、滚句和帮句等。变体曲牌在正体曲牌的基础上，又作句段的增删，板式的变换，或犯用其它曲牌音调等变化。但至瑞河戏高腔，则打破曲牌词格，保留灵活常用的长短句型，突出“特征乐句”，增加五七言的整齐句型，变异曲式，重构新的曲牌，另取新的牌名。这种变异与破格，有利于唱腔通俗化，剧本大众化。无论是变体曲牌或者是变异曲牌，其最突出的特征有两个：一是“畅滚”的产生。如赣剧弋阳腔出现了“滚白”和“滚唱”；九江青阳腔发展了“滚调”；瑞河戏高腔则增入了大量的“滚句”；盱河戏高腔虽无滚板，但在曲牌唱腔中时时夹杂一些念白，谓之“杂白混唱”，唱念分明，这又是一种格局。二是“帮

腔句”的发展和变化。高腔音乐中的帮腔形式，一般是长韵、中韵和短韵三种，并以韵头句数的多少，分有八平、六平、四平之别。赣剧弋阳腔以长韵为最，故俗名称“八平高腔”。它在帮腔时由后台乐手作假嗓翻高八度齐声帮唱，几乎每句必帮，有时一句帮腔长达三十余拍，再助以大锣大鼓、高昂激越、粗犷奔放，清人谓其“唱口嚣杂”。九江青阳腔多为中、短韵，而且作分段体帮腔，即第一段由演员来唱，第二段由鼓师接腔，第三段再由其他伴奏人员合帮，为区别于弋阳腔的“齐帮”形式，又将这种帮腔称之为“调腔”，其帮腔曲调多姿多彩，委婉动听。东河戏高腔全是短韵帮腔，大都分为四句韵头，曲曲如是，很有规则，音调也较平和。瑞河戏高腔却有很大的丰富和扩展，其帮腔格式分别有：单韵帮、双韵帮、全句帮、尾字帮、重句帮等；在帮腔字韵上又分为：旋律上行“落高韵”，旋律平展“帮平韵”，旋律下行“帮低韵”。但盱河戏高腔则尽量减少帮腔句，并免去帮腔锣鼓，伴以乐器，使伴奏与声调柔和谐美，分外清雅。吉水道士高腔全以唢呐代替人声帮腔，和以锣鼓，宗教音乐气氛较浓。

各类高腔的基本板式有：〔散板〕、〔正板〕、〔流板〕、〔紧板〕和少许的一板一眼的〔慢板〕。由于板式的变换或板式结构的差异，同一曲牌又能表现各种不一的感情色彩。

各类高腔曲牌的体制，约有四种：

（一）联曲体式，以其曲牌间的相互亲戚关系联接结构一场戏的唱腔，赣剧弋阳腔，九江青阳腔不拘一格，宫调可以混用，是一种自由结合。如赣剧弋阳腔《珍珠记》“书馆相会”一折，其曲牌套式结构为〔驻云飞〕、〔滴溜子〕、〔滚绣球〕、〔叨叨令〕等组成。赣南东河戏《目连传》高腔，较为遵循宫调规律，如卷七第五场《曹氏剪发》的南曲〔金珑璁〕套曲和卷二《傅林登程》的〔新水令〕南北合套最为完整。



（二）主曲体式，即一折戏中，由一支曲牌为主，通过变化板式，调整词格，增入滚唱和运用正变体曲牌的交替等手法，以〔前腔〕的形式各自联缀而成。如九江青阳腔《龙凤剑》的“回府传宣”一折的〔红衲袄〕数次反复演唱即是。

（三）主联曲体式，如赣剧弋阳腔《江边会友》一折的联曲中，重用了七次正变体〔滚绣球〕曲牌，反复突出主曲，而其它曲牌或排列于前，或衔接于后，形成主联曲式的回转布局。其次序为：〔新水令〕、〔朝天子〕、〔滴溜子〕、〔滚绣球〕、〔前腔〕、〔前腔〕、〔前腔〕、〔前腔〕、〔意难忘〕、〔滚绣球〕、〔叨叨令〕、〔滚绣球〕、〔尾犯〕等。

（四）单曲体式，于一折戏中，曲牌之间互不相联，常以单独形式出现。

江西高腔在民间手抄本中，有一种特殊的记谱方法，以各种符号记录曲牌的板眼、帮腔和锣鼓助节等演唱形式，艺人们称之为“点拍符号”，又叫“高腔谱”。其格式是在唱词右边，直行记写，常用的符号约有二十余种：

《高腔谱》符号简表

符号	名　称	使　用　说　明
•	板	字唱在板上(强拍)
o	眼	字唱在眼上(弱拍)
	漏板(往板)	字唱在眼上(弱拍),而拖过下一板(强拍)
	散　板	散　　唱
	流板(二流板)	含有板无眼和一板一眼二种板式结构
	折　子	用在散板中,每句完后加入折锤锣鼓
×	赚　子	念白停顿处加入小锣或大锣伴奏
△	切调(句逗)	划分音节,起休止符的作用
	上调(上吊)	帮腔句收韵符号,由低而高
	下调(下吊)	帮腔句收韵符号,由高而低
	散板上音	散板帮腔时落上调韵
	散板下音	散板帮腔时落下调韵
	正板上落调	正板帮腔句的最后一字落上调韵
	正板下落调	正板帮腔句的最后一字落下调韵
	拗　调	帮腔句甩腔中加入大、小拗锤锣鼓伴奏
	六锤拗调	帮腔句末字腔中加入大、小六锤拗吊锣鼓
	连字甩腔上调	帮腔句中的某几个字都须单独甩腔,最后一字落上调韵
	连字甩腔下调	帮腔句中的某几个字都须单独甩腔,最后一字落下调韵
	单　重　句	指腔句要反复,结束在截板上,不落韵
	复　重　句	指腔句要反复,结束时落上调或下调韵

江西高腔音乐极为丰富，经过历代艺人的继承和演唱，有了不断的衍化和发展。中华人民共和国成立以后，进行了全面的改革和创新。

高腔音乐改革，归纳起来大约有五种做法：

（一）润色曲调。在不影响原有曲牌风格和调式的原则上，调整个别音符，增减个别节拍，或加进一些新音，正字圆腔，丰富旋律。如曲牌〔桂枝香〕：

（传统的）

2/4 55 55 | 12 1 | 6 32 | 5 - | 1 1 | 6 32 | 5 - | 3. 2 | 1 1 | 61 5 | 6 - ‖

为甚 的把 容 颜 改 变，花 容 憔 悴，

（润以后的）

2/4 5 32 | 12 1 | 6 32 | 3. 5 | 1.2 35 | 23 21 | 6. 5 | 12 1 | 6 32 | 5. 6 | 3. 2 | 1. 2 | 61 5 | 6 - | 6 0 ‖

吹 进 深 闺 庭 院，袅 娜 柔 如 线。

（二）加工板眼。在不变动原有曲牌曲体结构的基础上，放慢滚板，延伸滚唱，添眼加腔，如曲牌〔山坡羊〕：

山　坡　羊

（《目连传》刘氏〔正旦〕唱腔）

王仕仁口传
程南豪记谱

1 = G

（传统的）

1/4 i5 | 6 | i6 | 65 | 35 | 65 | 3 |

痛 煞 煞 肝 肠 裂

2 3 | 1 · 2 | 1 6 | 0 1 | 1 2 | 5 | 3 2 | 1 · 2 |

（帮）碎，

6 5 | 6 | サ 3 – – i 2 i 6 – | 1/4 i 6 | 5 |

（唱）哎！ 忍见你

3 2 | 2 3 | 5 | 0 i | i 6 | 5 | 3 2 |

烧毁 肉 体 烂 皮 肉 都烧

5 | 5 · 6 | 1 | 2 1 | 7 6 | 5 | 6 |

毁， 苦 伤 悲。

6 | 6 | 5 | 5 | 5 | 5 | 3 6 | 5 2 | 3 | 3 |

（帮）伤 悲！

3 | 3 | 6 5 | 6 5 | 3 5 | 6 i | 5 i |

（唱）苍天 何苦 感 心 亏。

6 3 | 5 | 2 i | i 6 | 5 · 6 | i | 2 i | 7 6 |

（帮）何苦 感 心

5 | 6 | 6 | 6 | i i | 6 5 | 3 2 | 5 | 0 5 |

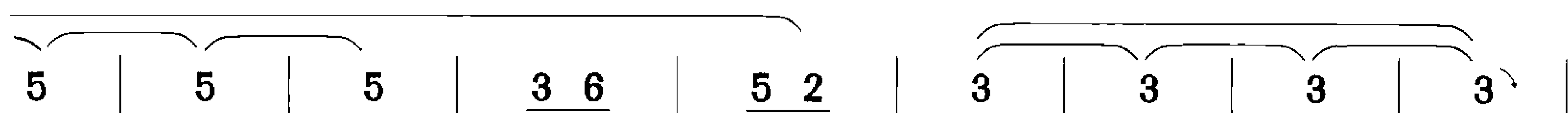
亏。 （唱）不怨 天来 不怨 地， 怨

5 3 | 5 | 3 5 | 3 5 5 | 1 | 1 6 | 0 1 | 1 2 |

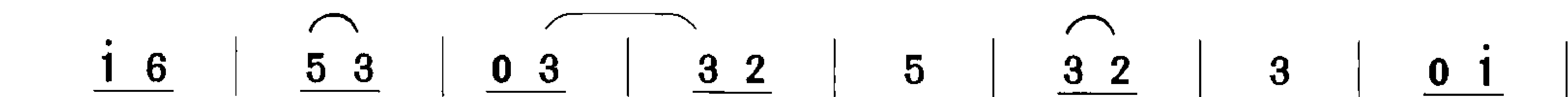
只 怨 先人 造下了 冤 孽，

5 | 3 2 | 1 | 6 5 | 6 | 6 | 6 | 6 | 5 |

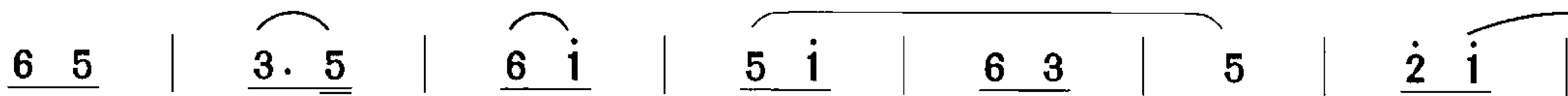
（帮）罪 伤



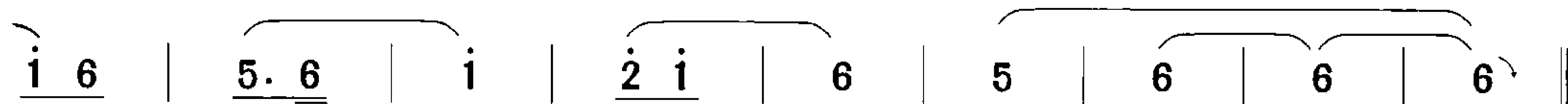
悲！



（唱）叹晚　年　依　靠　谁，思　之，　眼



睁睁　活　别　离，　（帮）眼 睁



睁　活　别　离。

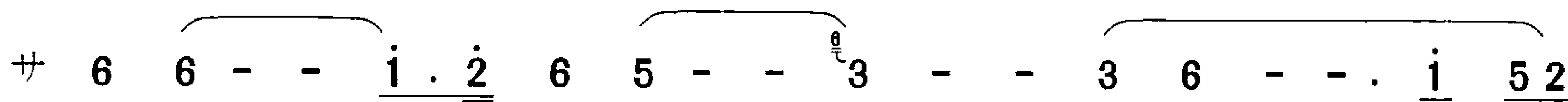
山　坡　羊

（《还魂记》杜丽娘［旦］唱腔）

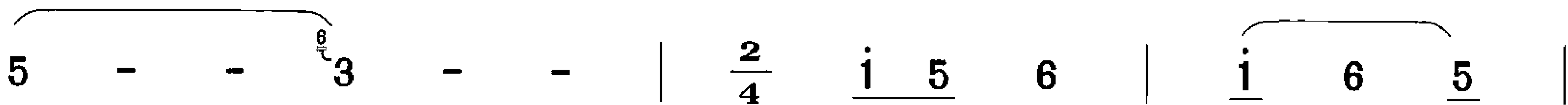
潘凤霞演唱
李忠诚配曲

1 = G

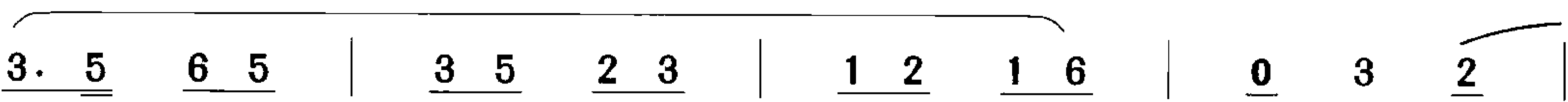
（经过加工后的）



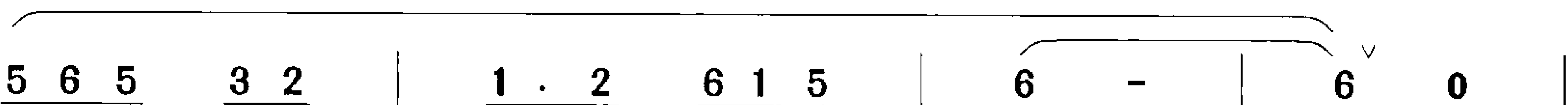
纷　乱　的　春　情　难



遣，　暮　地　里　怀



人　（帮）幽　怨，



6 5 3 | i 6 5 | 3 2 5 | 0 i 6 | 5 6 5 |

（唱）只为窈窕婵娟，愿拣名门

3 2 3 | 5 · 6 1 3 | 2 1 7 6 | 5 6 | 6 - | 5 - |

成就神仙眷，（帮）甚

5 - | 3 6 3 2 | 3 - | 3 - | 6 5 6 5 |

良缘，（唱）却把青春

3 · 5 6 i | 5 · i 6 5 3 2 | 5 - | 2 i 6 | 5 · 6 i |

抛的远，（帮）却把青春

2 i 7 6 | 5 6 | 6 - | 5 · 6 i 6 | 6 i 5 6 |

抛的远。（唱）我这心情谁见，

0 3 2 | 6 5 6 | 3 5 3 2 3 | 6 i 6 5 6 5 | 3 2 5 |

只得因循觍觍，想幽梦谁边，

0 i 6 5 | 3 · 5 1 6 | 0 1 2 | 5 6 5 3 2 | 1 · 7 6 7 5 |

和春光暗流转，

6 - | 6 0 | 5 - | 5 - | 3 6 5 2 |

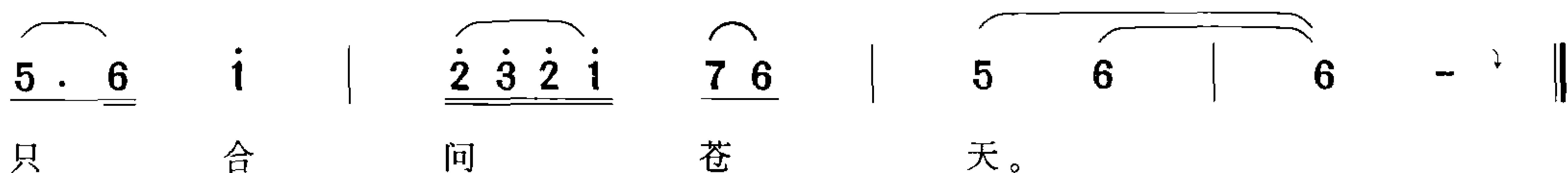
（帮）无

3 - | 3 - | 6 i 6 5 | 0 i 6 i 5 | 6 6 5 |

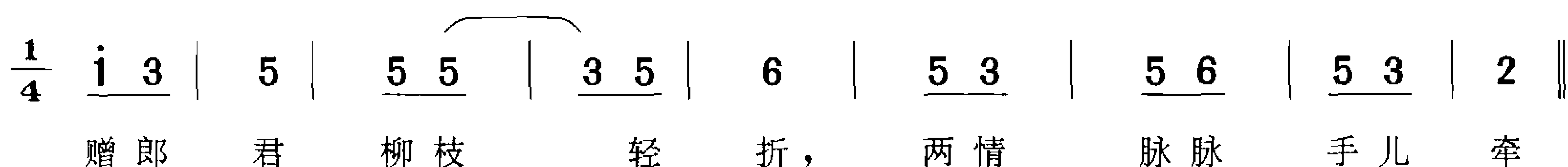
奈（唱）这情思何处言，难道

6 6 5 | 3 · 5 6 i | 5 · i 6 5 3 2 | 5 - | 2 i 6 |

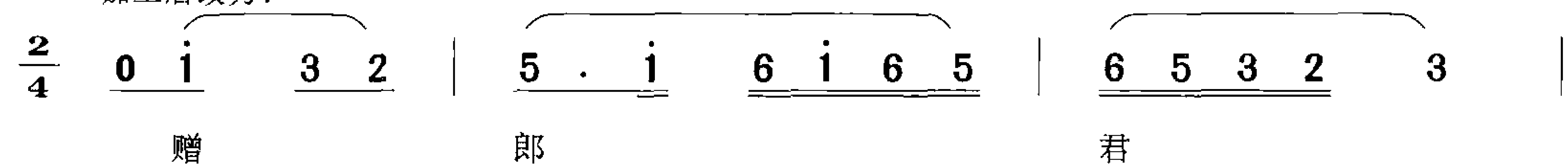
只合问苍天，（帮）难道

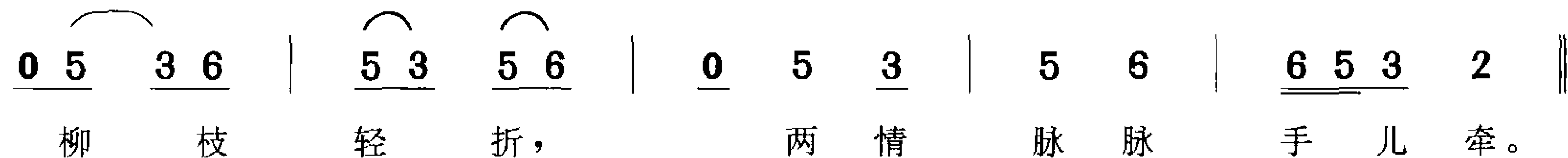


又，流水式的滚板改为一板一眼演唱，例如：《珍珠记》中的“河桥”一场，王金贞、高文举唱的〔风马儿〕，原来是：



加工后改为：





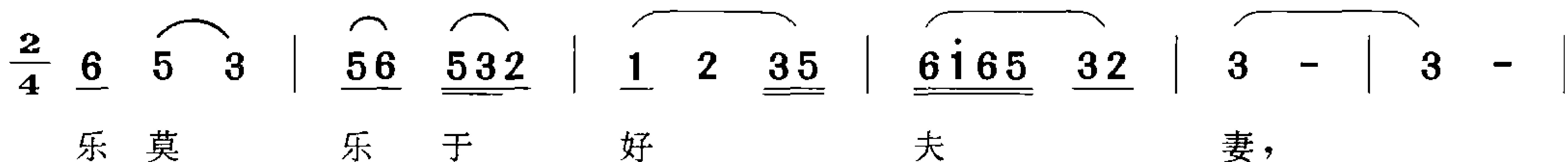
另外还有一板三眼的加工，删板加腔，一唱三叹。如赣剧弋阳腔新编古典名剧《还魂记》“幽会”中杜丽娘唱的曲牌〔江水儿〕。

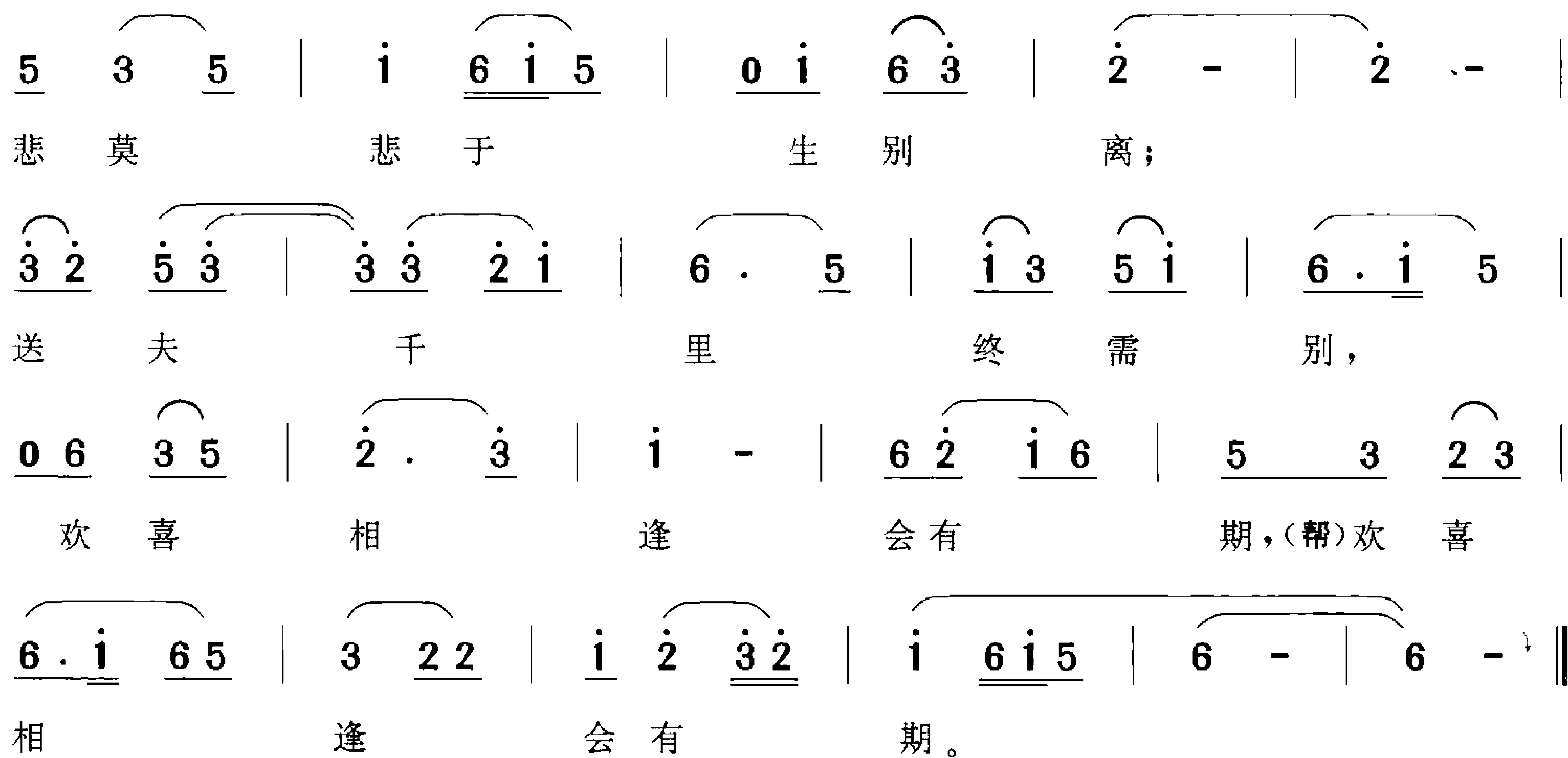
在加工板眼的同时，增入管弦和分男女声帮腔。传统高腔，原是锣鼓干唱，但加入器乐伴奏后，顿时音色大变，曲趣生姿，并根据剧情，分别采用大齐奏，主次乐托腔和依行当定丝竹伴奏等手法。如小生、小旦演唱以箫、琵琶为主要托唱乐器，配以二胡、中胡、喉管、板胡等；如净行演唱，则用小唢呐、高胡、大胡、喉管、大唢呐伴奏。后来都统一于以赣胡为其主奏乐器，其他作辅。旧时帮腔，即由鼓师接唱，乐手帮和，音翻八度，唱口嚣杂。改革后的帮腔则挑选音色谐一者组成专职帮腔队，男帮男腔，女帮女腔，并从单纯接腔发展为齐帮、单帮、领帮、重帮、混合帮、多声部帮和大合唱等。近年来，又在个别戏中，变人声帮腔为唢呐帮腔，如青阳腔新编古典名剧《紫钗记》花脸唱腔即是。

（三）集曲犯调。这在我国传统作曲法上是常用的一种方法，它从同一宫调或属同一笛色的不同宫调内，选取不同曲牌的各一唱腔旋律，联为新曲，另立新名，在其所集曲中的曲牌上加一“犯”字，如新编赣剧弋阳腔《珍珠记》〔三春锦犯〕：

选自《珍珠记》“河桥分别”合唱唱段

【三春锦犯】





此曲是集〔三春锦〕、〔桂枝香〕、〔驻云飞〕、〔红衲袄〕四曲所组成。

（四）糅合变异。即以高腔曲牌为骨架，糅合昆腔、弹腔和文南词等其他唱腔，组织成一种新的曲调，以适应各种剧目内容，塑造丰富的音乐形象。这里有三个演变阶段：第一，二十世纪五十年代初，排演古典赣剧《木兰诗》，选取昆、弋两腔的一些含有特色的旋律，以歌剧的作曲方法，重新谱写，用笛子托唱，民乐伴奏，昆曲的唱法，高腔的帮和，当时称它为“歌化弋阳腔”；第二，六十年代演出现代戏，即以高腔与文南词相结合，采用高腔的曲牌体格式，吸收文南词优美、通俗的旋律，使之高腔南词化，或南词高腔化；第三，七十年代，全部打乱曲牌体制，仅以高腔为素材，弹腔板式为框架，西乐配器，创造核心唱段，使其“高腔音乐弹腔化”；同时，还将弋阳腔、青阳腔分别当作两种乱弹声腔功能来使用，弋阳腔高昂激越似西皮，青阳腔婉转曲折如二簧，分工谱唱。如弋阳县弋阳腔剧团演出的《奇袭白虎团》即是。

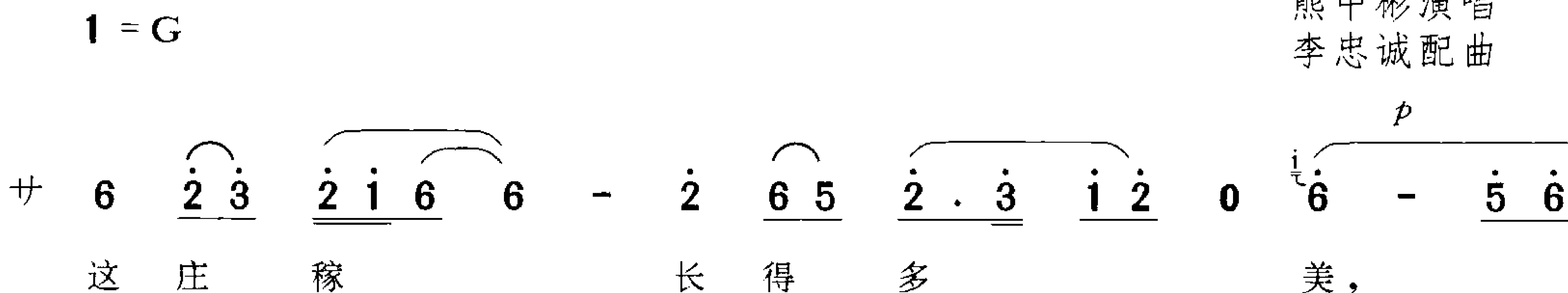
（五）归类翻新。各剧种高腔，各自按其曲牌的音乐特性，即唱词句法，滚帮形式，调式色彩，板式结构等共同特征，分别归为若干类别。如赣剧弋阳腔归为五大类，九江青阳腔归为八大类等等。在谱写新的曲子时，便在各类曲牌群体中，互为联结，互为组合，或犯曲，或集句，或重建，但始终保持词的规格，曲的风韵，仍然是曲牌体的音乐结构。如传统戏《十五贯》，现代戏《红色宣传员》等。例如：

这庄稼长得多美

（《红色宣传员》李善子［旦］唱腔）

熊中彬演唱
李忠诚配曲

1 = G



56 565 3 - (6 565 3 -) | 33. 56 5 6 3 2.1

实儿 累 累

1 - 35 3 2. 672 7.6 6 - (2 7.6 6 -) 06 76

穗 儿 肥， 把 今年

23 2 65 32 53 30 55 3 2 2 3 6 5

丰 收 夺 在 手 里， 让 家 家 户 户 的 粮

3.5 21 1 5 22 0 3.5 6 - 1 565 3 - 2 5 2

囤 堆 成个 山 样

7 65 61 | 4/4 2 - 2. 1 | 6 65 35 3.3 |

（帮）齐。 （唱）怕 什 么

26 12 3.5 322 | 2 65 32 35 | 2 2 12 3.5 321 |

土 贫 地 瘠， 改 穷 貌 事 在 人 为，

1 6 5672 6 | 232 12 5.6 653 | 3 32 356 5 |

思 源 泉 来 自 那 里？ 全 靠 那

6 6 5 3.5 32 | 5 3 5 3.5 321 |

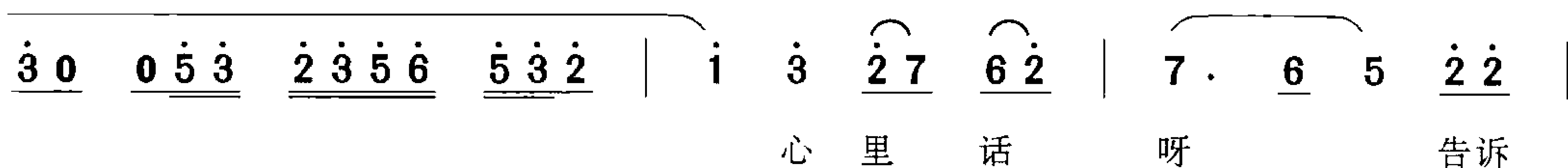
党 的 教 诲。

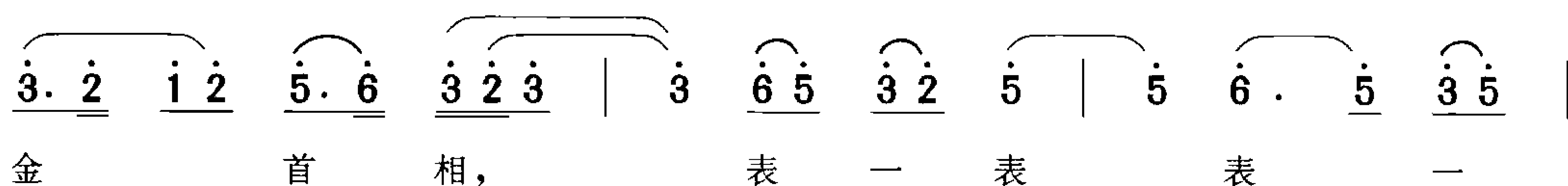
1 623 17 6 | 6 63 56 1 | 26 12 3.5 322 |

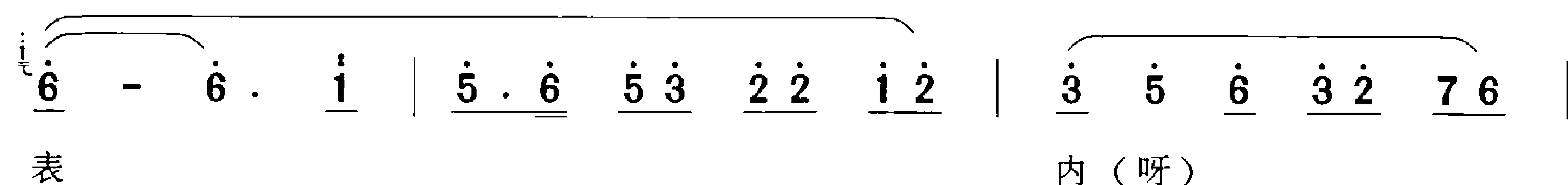
恨 不 得 寻 一 枝 生 花 笔，

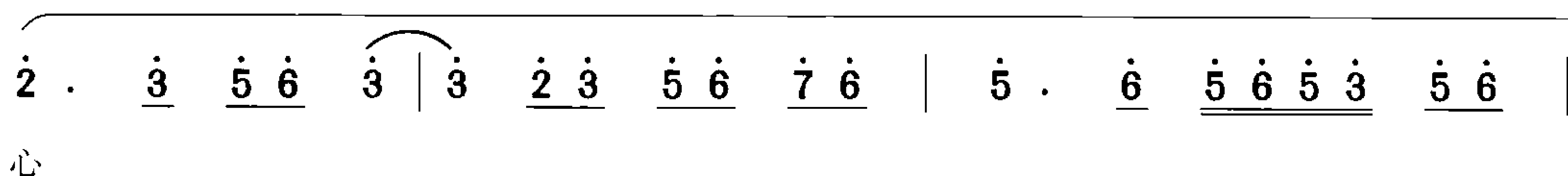
2 65 32 3 | 35 6.5 32 | 5. 6 5.6 56 |

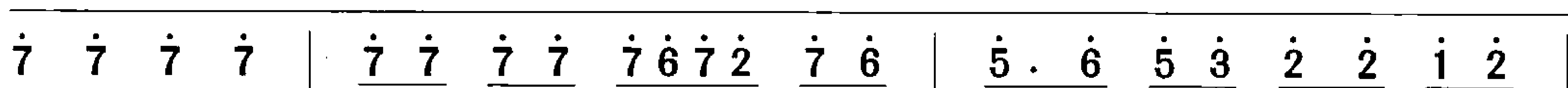
写 封 信 向 党 报 喜。

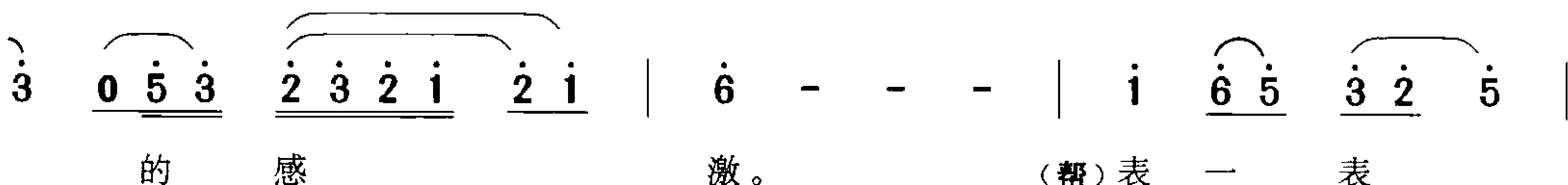


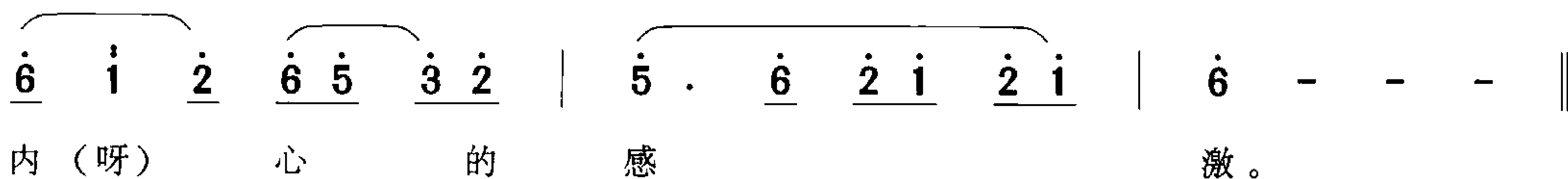












弹 腔　江西最早的弹腔为本地的宜黄腔，形成于清康熙年间，至乾隆以后，又从外地传入秦腔、楚腔、石牌腔、汉腔等。

现在各地方大戏剧种的弹腔音乐，包括二凡、西皮、吹腔、拨子、浙调、上江调和南北词等数种。昆腔在江西地方剧种中甚少，除东河戏外，大都杂于弹腔戏中作为一种曲调使用，宁河戏将其统谓之吹腔。

二凡。江西各地剧种的二凡曲调，相当于京剧的二簧，又称二犯或二泛，宜黄调。其来源皆传于江西的宜黄腔。属板腔体，字格七字或十字。曲调有〔正二凡〕、〔唢呐二凡〕和〔反字〕三种。

〔正二凡〕，胡琴伴奏，配以提胡、月琴。凡字调。主乐定弦“5 — 2”基本板式有

〔导板〕、〔十八板〕、〔正板〕、〔简板〕、〔紧中缓〕、〔平板〕、〔斩板〕等。各剧种又有不同的变化和发展，如宁河、赣剧等。

〔唢呐二凡〕，赣剧称〔二凡令〕，唢呐伴奏，唱腔中加入锣鼓。早期板式分〔倒板〕、〔正板〕和〔流水〕三种，俗称“老二凡”。〔倒板〕有四句，第一句是倒板腔，其余三句为散唱，第四句末尾三字上板小拖腔，下转〔正板〕，句数不等，再转紧打慢唱的〔流水板〕，如赣剧饶河班的《龙虎斗》赵匡胤唱“探马不住来回报”唱段即是。

〔反字〕，又名〔反调〕，或〔还魂调〕、〔阴司调〕，东河戏称〔南犯〕，〔阴皮〕。胡琴伴奏，定弦“1 — 5 ”，板式同于二凡。赣剧另有〔低凡字〕，音高相当于笛子正工调，在《烈火旗》中用之。

西皮。清道光间由湖北汉班传入。赣剧广信班旧时直称为“汉调”；赣剧饶河班由徽班带进，原板中有石牌调；东河戏称为“北路”，受祁剧影响；盱河戏传自赣剧；宁河戏又称“下弦”或“四皮”，旧有“湖北调子江西路”之说，系指由鄂之楚腔引入又受江西赣剧的影响。赣剧西皮为板上起弓，板上开口，板上落音，湖北汉调是眼上起弓，眼上开口，眼上落音，而宁河戏则在板上起弓，眼上开口，二眼落音，其间奏似赣剧，唱法同汉调，因而自成一派。西皮的主奏乐器为小筒胡琴，“$\underset{\cdot}{6}$ — 3 ”定弦，但唱腔结构，节奏板式等各剧种均有自己的特点和变化。

反西皮。宁河戏称“西反”，东河戏叫“北犯”。“2 — 6 ”定弦。

吹腔、拨子。江西的吹腔，种类丰富，称谓繁杂。大体上有两种路子来源：一路曲江苏、安徽和浙江等地传入，但与亲方的“勾腔”关系密切，如赣剧的秦腔、松阳调、采花调；宁河戏的石牌腔、石马调；东河戏的安庆调；九江青阳腔的秦梆子；盱河戏的四平吹腔；婺源徽剧的梆子乱弹腔。另一种是江西固有的，如宜黄戏的平板吹腔。均以笛子伴唱唯净脚用唢呐托腔。

江西的拨子，源于安徽石牌腔，一般与吹腔混用。赣剧称“老拨子”，用小唢呐伴奏，早年用竹梆击板，高亢激越；盱河戏、东河戏称拨子为“底调”，时有用之。

浙调、上江调。主要是来自浙江金华乱弹。盱河戏称浙调为“三平”吹腔。上江调，赣剧饶河班称“新浙调”，盱河戏名“浙调清”，皆以笛子或小唢呐相伴。另有一种浦江调，由浙江浦江乱弹传入，奏以小唢呐，梆、铃击节，顿歇处夹以急促的板鼓，强烈激励，别有一番音乐风趣。

梆子。江西地方剧种演唱的梆子调，源于河北梆子。因经徽班传进，又称“安徽梆子”。民国初，分两路入赣：一经婺源、开化传至赣东北一带，今为赣剧之“梆子戏”；一沿长江以西经波阳湖入南昌，再至抚州、吉安两地，旧时，抚河、吉安戏演唱之梆子即是。其曲以笛子胡琴托腔，竹梆击板，唱小工调，调门略低于北方梆子，故又有“南梆子”之称。

花腔小调。江西弹腔剧种中另有一批花腔小戏，剧目众多，腔调复杂，多为时曲小唱，其中以南北词最有影响，可作代表。南词又名弹簧或滩簧，来于江浙；北词即文词，传自江北，二者结合在江西。南词受昆曲影响，尾声常用〔清江引〕。又有一种花滩，包括〔哭相思〕，〔弦索调〕等，其伴奏乐器同用二胡（定弦“1 — 5 ”或“2 — 6 ”），

扬琴、月琴相衬，清中叶以来，在江西盛极一时。

采茶腔　由于音乐风格和语言色彩的不同，分为赣东、赣西、赣南、赣北、赣中五大派。各个流派又因地理山川、风格习惯和邻近戏曲的影响，遂又形成若干剧种。各派音乐唱腔由正调、杂调、小调三部分组成。

正调。江西采茶戏的正调音乐，其源流称谓、板式、特性等，各派之中，自成系统。如赣东采茶正调称〔湖广调〕。赣北采茶其南昌一路称为〔本调〕；景德镇称〔词调〕；武宁称〔北腔〕；九江（即瑞昌采茶）称〔平板〕。南昌〔本调〕，原名〔下河调〕，有多种行当唱腔和板式，互相转换，组构成曲，以花旦〔本调〕最具特色；武宁〔北腔〕，与〔汉腔〕、〔叹腔〕三腔联用，板式丰富，曲趣多变；九江采茶的〔平板〕，各行分腔，各腔相异；景德镇采茶以〔词调〕为主，其中又插入〔金鸡〕、〔还魂〕两调，板式完整，多唱整本大戏。赣中采茶，包括瑞河、高安、袁河、万载、抚州、吉安、宁都等剧种。瑞河采茶〔本调〕，俗称〔彩调〕，不同于南昌采茶之〔本调〕，有各行通用的〔老本调〕和生、旦专用的行当〔本调〕；高安采茶的〔本调〕分新老两种；高安、瑞河采茶〔本调〕，各自组成了一个“大调群”结构，含〔苏月英调〕、〔毛洪记调〕、〔喻家调〕（或〔小花调〕）、〔服药调〕、〔争夫调〕等；袁河采茶称“大戏调”，夹以高腔帮和，不分行当唱腔，重在韵味；万载花灯“本调”，有〔普通调〕和〔平调〕两种；吉安、宁都采茶尚未形成“本调”，也是一种多声腔的“诸腔群体”，主要有〔毛洪记调〕、〔青龙山调〕、〔别店调〕等。上述三大流派，均属板腔体音乐，原无丝竹，锣鼓干唱，今有管弦伴奏。赣西、赣南采茶曲调，另成系统，民歌联体，也有某些板腔体唱腔。赣西采茶“正调”，以“神调”、“川调”为核心唱腔，兼容众多腔调；赣南采茶“正调”，为“灯、茶”二腔。“灯腔”来自本地民间灯彩，唢呐伴奏，“茶腔”取自山歌号子、曲艺说唱。各自组成联套，形成程式，诸如别家，上路，劝慰，思念，喜乐哀乐皆有固定套曲，是一种由民歌向板腔衍进的特殊音乐形态。

杂调。多用于采茶小戏剧目，其主要演唱腔调，来源广泛，有茶灯小调，明清俗曲，词调歌腔，勾栏小唱等等。唱词为长短句式，专戏专曲，曲名即为戏名，如〔攀笋调〕、〔秧麦调〕、〔卖杂货调〕等。有的是一戏一曲，有的是一戏多曲，调式迥异，弦路繁杂，短小精悍，长于表现载歌载舞的小喜剧。

小调。原在单台戏中使用，后作为本戏之插曲，吉安、抚州采茶及花鼓班中保留最多。

建国后，采茶腔的音乐改革取得了显著成绩，其方法有四种：

（一）变动板式节奏。突破和变化传统曲调的节拍节奏和板式结构，扩大采茶戏音乐的表现能力。传统采茶戏曲调节奏简单，板式也很不完善，民歌体的杂调，大都是上下句式，板腔体的本调，也仅有〔正板〕、〔简板〕、〔哭板〕等数种，而且多半是一字一拍，节奏紧促单调，难以表达多种情绪和复杂的人物性格。因而根据传统唱腔句式结构的变化特点，延伸节奏，扩展节拍，同时以变换音程、音区、音的时值和音的进行方向等手法，发展高低快慢、急速舒缓、长短轻重等各种板式和节拍。如湖广调〔搜介〕延伸的〔快板〕，平韵发展的〔慢板〕；南昌采茶戏〔平板〕衍化的〔慢板〕、〔快板〕和〔散板〕以及吉安采茶戏〔上庵调〕中增加的〔慢板〕、〔散板〕、〔导板〕等板式。

（二）创造新的音乐程式。按照采茶戏音乐特征和规律，借鉴古典戏曲唱腔发展的经验，创造新的采茶戏音乐程式。①以一个曲调为基础，运用变弦、移调、换骨和易位的手法，在一种句式结构的基础上，衍变出旋律多姿和色彩相异的正反调、男女调、行当调、姐妹调等；②将几个调式相同，风格相近的曲调糅在一起，组成“集曲”；③以一个曲调为主，摘取数支曲调的某些乐句，结成“犯曲”；④突出本剧种特有的音调旋律，吸收民歌小调，创编新曲。这些改革后的新曲调有：南昌采茶戏拖腔华丽的〔本调〕，紧打慢唱的〔凡字调〕；吉安采茶戏〔别店调〕中的“慢调”和“反调”；抚州采茶戏的〔抚调〕；高安采茶戏高八度落韵的〔新小花调〕；赣南采茶戏的〔新上山调〕等。

（三）发挥传统伴奏手法。在江西采茶戏的传统乐器伴奏和打击乐器的运用方面，都有其鲜明的剧种风格。如赣南采茶戏的勾筒及其正反弦的伴奏特点，高安、抚州采茶戏的高胡及其短弓快速的伴奏方法以及南昌采茶戏的板胡及其托腔保调的演奏技法，在保持传统艺术特色中，根据剧情的需要，引用和增入民间乐器和西洋乐器，使原来干唱或两把胡琴的采茶戏乐队建制向现代戏曲转化，扩大音量，丰富音色，从而充分发挥乐器的伴奏功能，但又不失传统采茶戏主奏乐器“托、保、衬、垫、连、带、随、裹”的伴奏特长。

（四）丰富演唱形式。传统采茶戏多是一角两角或三角小戏，因而其演唱形式，只有独唱和对唱两种，要表现多角或广阔的生活内容便深感单调和不足。因而运用现代音乐技法，增加了重唱、伴唱、齐唱、轮唱，乃至多声部合唱等演唱形式，如幕前的序曲，尾声的终曲，劳动生产的齐唱，内心独白的伴唱，感情击撞的重唱，渲染气氛的多声部轮唱，歌舞场面的混声合唱等等。

剧　种　音　乐

赣剧音乐　赣剧音乐以高腔为主，后融弹腔、昆腔于一体，有信河（广信班）、饶河（饶河班）两路。信、饶两路的舞台语言各有自己的特点，其语音声调的区别见下表：

	调类	阴平	阳平	上声	去声		入声
					阴去	阳去	
信河	调型	中平调	低降调	全降调	降升调		高促调
信河	调值	44	21	51	214		5
饶河	调型	中降调	高平调	降升调	高升调	中平调	
饶河	调值	31	55	313	45	33	无
	字例	衣	移	以	异		一

高腔。系明代弋阳腔之遗脉，由诸多曲牌联结成套，唱词属长短句格式，有正、变体之分，演唱形式保留了干唱和锣鼓帮腔两大特点。现存曲牌有：

〔风马儿〕、〔尾犯〕、〔三春锦犯〕、〔煞尾〕、〔驻马听〕、〔合头〕、〔撒帐歌〕、〔红衲袄〕、〔香罗带〕、〔五言令〕、〔步步娇〕、〔香柳娘〕、〔不是路〕、〔驻云飞〕、〔尾声〕、〔桂枝香〕、〔四朝元〕、〔山坡羊〕、〔江儿水〕、〔铧锹儿〕、〔天下乐〕、〔金蕉叶〕、〔剔银灯〕、〔掉角儿〕、〔醉太平〕、〔寄生草〕、〔一煞〕、〔二煞〕、〔点绛唇〕、〔北点绛唇〕、〔新水令〕、〔朝天子〕、〔滴溜子〕、〔滚绣球〕、〔忆难忘〕、〔叨叨令〕、〔大汉腔〕、〔汉腔〕、〔下山虎〕、〔集贤宾〕、〔莺啼序〕、〔懒画眉〕、〔皂罗袍〕、〔大红袍〕、〔梧叶儿犯〕、〔云入松〕、〔降黄龙〕、〔江头金桂〕、〔画眉序〕、〔上小楼〕、〔破阵子〕、〔端正好〕、〔一江风〕、〔红绣鞋〕、〔黄莺儿〕、〔半天飞〕、〔马不行〕、〔混江龙〕、〔普天乐〕、〔一封书〕、〔朝元歌〕、〔甘州歌〕、〔玉交枝〕、〔傍妆台〕、〔出队子〕、〔生查子〕、〔锁南枝〕、〔浪淘沙〕、〔双劝酒〕、〔三春锦〕、〔忆多姣〕、〔清江引〕、〔柳摇金〕、〔七言律〕、〔风云四朝元〕、〔绵褡絮〕、〔汤团儿〕、〔古轮台〕、〔寸寸好〕、〔莺集御林春〕、〔哭相思〕、〔泣颜回〕、〔临江仙〕、〔味淡歌〕、〔藏经〕、〔洞仙歌〕、〔鹧鸪天〕、〔尾犯序〕、〔念佛赚〕、〔三字土〕、〔一剪梅〕、〔盆花〕、〔水底鱼〕、〔北点绛唇〕、〔大圣乐〕、〔快活三〕、〔娥郎儿〕、〔普陀忏〕、〔散花调〕、〔玉芙蓉〕、〔骂对调〕、〔字字双〕、〔单队子〕、〔画堂春〕、〔狮子序〕、〔叠子犯〕、〔北新水令〕、〔孝顺歌〕。按调式特征，板式结构，“滚帮”形式和行当的唱腔风格，以上曲牌可归纳为五大类，即：〔驻云飞〕类；〔江儿水〕；〔香罗带〕类；〔新水令〕类；〔汉腔〕类。

〔驻云飞〕曲牌类：包括正体、变体两种。正体有中、小型曲牌；变体是正体形式上的增减，多为五声徵调式。此类曲牌，其滚句羽商调式色彩浓郁，帮腔分短韵和中韵。板式有〔散板〕、〔紧板〕（紧打慢唱），〔流板〕（流水板）等。正体〔驻云飞〕例如：

驻　云　飞

（《合珍珠·讲学》高文举［小生］唱腔）

郑瑞笙传唱
乘　舟记谱

（各打 | 各 | 台台 | 次台 | 次台 | 台）| 6 i | 5 | i 6 0 | i | 2 |

苦读　书　（帮）　经

（各打　各　台台　次台

2 | 2 0 | 5 | 6 5 | 0 5 | 2 3 | 5 | 6 i 0 | 6 5 |

（唱）书　里　千　言（帮）强　记

5 3 | 5 | 5 | 5 | 5 0 | 6 5 | 6 i 6 5 | 6 | 5 6 |

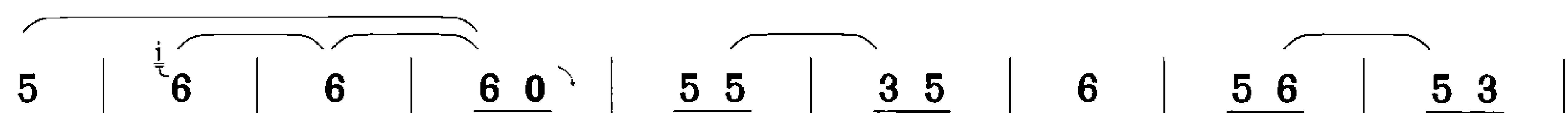
闻，　（唱）朝暮　柔　情　意，　寒暑

台　台台　次台　次台　台）

5 3 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 6 5 | 6 2 | i 6 |

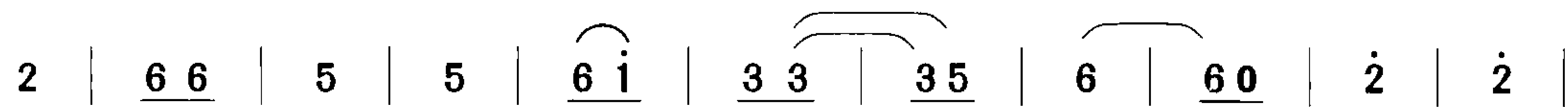
不分　心。（嗦）　攻读（帮）苦用

（答答　各答　答　台）　（各打　各



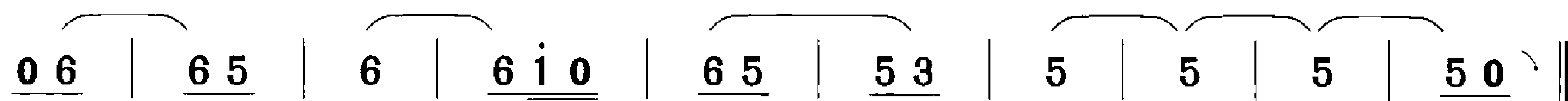
心。　　　　　　　　（唱）越读　　越　　精，　无间　　晨

台台　次台　次台　台）



昏，都只　为　皇　榜　标名　　姓，　（帮）一　举

（台　答）（台　台



成　名　天　　下　　闻。

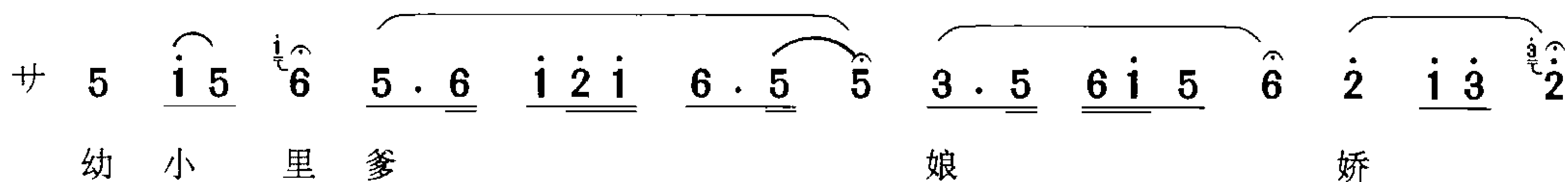
次台　次台　台　答　各打　各　台台　次台　次台　台）

〔江儿水〕曲牌类：有正体、变体两种。正体包括大、中、小型曲牌，多为变六声商调式。板式有〔散板〕、〔紧板〕、〔慢板〕、〔流板〕。滚句与〔驻云飞〕曲牌近似，帮腔句突出的存有〔慢板〕形式的收韵帮腔。正体〔江儿水〕例如：

江　儿　水

（《合珍珠·书馆相会》王金贞［旦］唱腔）

俞六喜演唱
王仕仁、乘　舟记谱



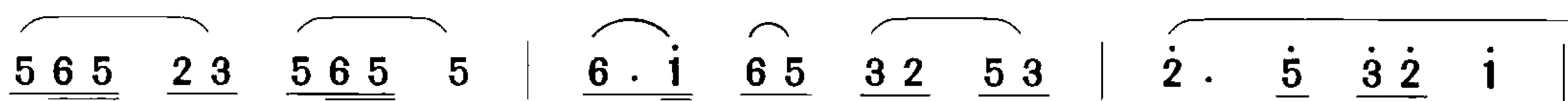
幼　小　里　爹　　娘　　娇

【慢板】



（台·答答　台　答）

（帮）养，　　（唱）爱　奴

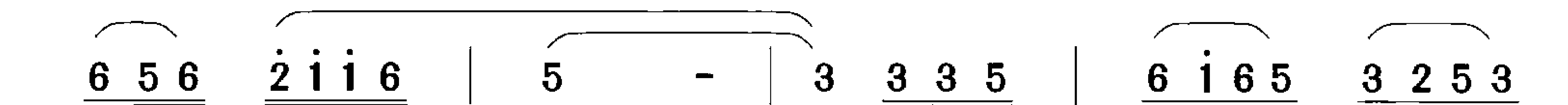


也　是　掌　中　珠　（帮）宝，

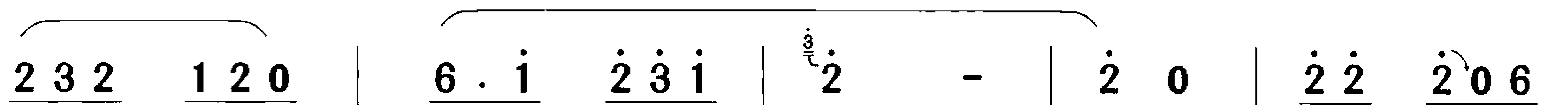
（各　答答　各答　答



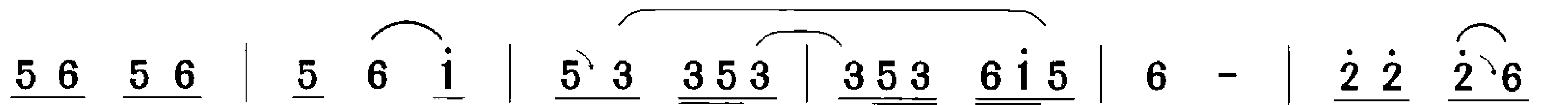
【正板】
(唱)穿的是绫罗
台 答答各.答 台一答)



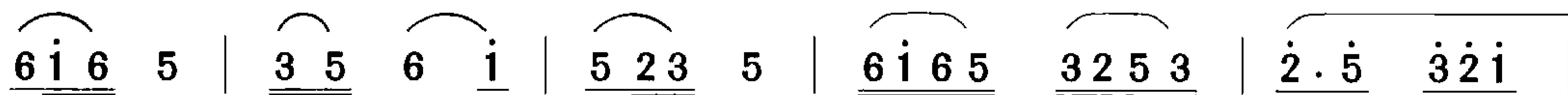
(帮)缎匹 (唱)吃的是美酒
(各答答 各答答 台答答 各答 台



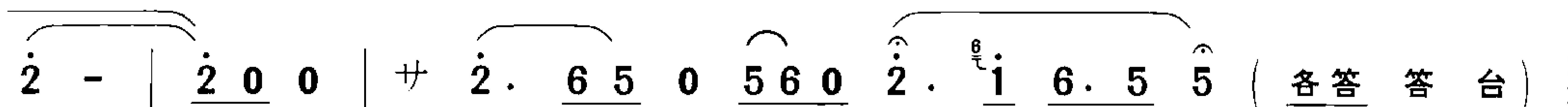
羊羔。 高 (唱)高文举你
(各答答 答答答 台答答 各.答 台 答)



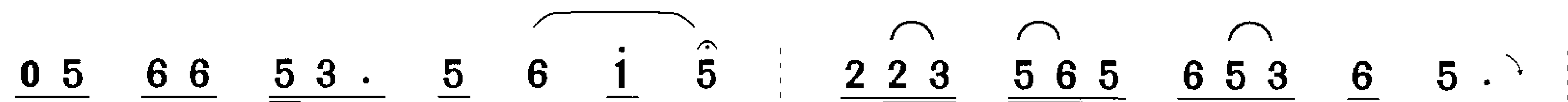
朝朝饮宴 暮暮 (帮)笙 歌，(唱)怎知你
(各 答)



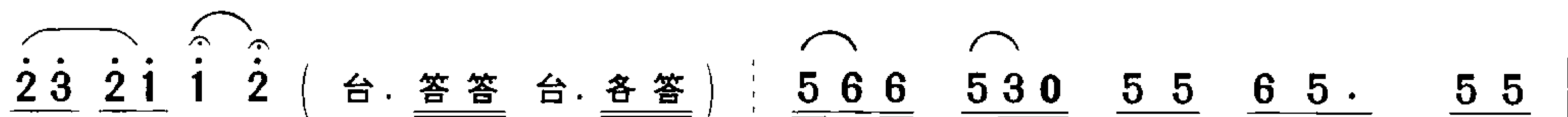
妻房受尽凌侮苦难 (帮)熬。



(各答答 答 台)
(各 答)(唱)哎 爹 娘!



在家中思念女儿，儿在京中思念爹娘



(台.答答 台.各答)
(帮)二 老。 (唱)路隔着万水千山，(帮)万水

1/4 2 | 2 | 2 | 2 | 1 3 | 2 1 | 6 | 6 1 | 5 6 5 | 2 3 |

千 （各答 答 台） 山。 （各 答 各

5 | 5 | 5 | 5 | 1 3 | 5 | 6 5 | 6 5 | 6 1 | 1 3 |

（台台 次台 次台 台）（唱）两下 里 俱都 星散，（帮）俱

5 | 6 | 6 5 | 5 3 | 5 | 6 · 5 | 3 | 2 1 | 1 3 | 2 1 |

都 星

（台 台 各答 各 台 台 台 台台 次台 次台

2 | 5 6 | 5 3 | 5 | 6 | 6 0 | 3 | 3 | 1 | 1 |

散。 （唱）高 文

台 各答 各 台台 次台 次） （台 答 台 答

2 | 2 | 2 | 2 | 1 3 | 5 · 3 | 5 5 | 3 5 | 6 | 5 6 |

举， 耽误 了 我 青春 年 少， 误坏

台台 次台 次台 台）

5 · 3 | 5 6 | 5 3 | 2 | 2 | 1 | 2 | 5 5 | 5 5 |

了 我 佳期 多 少，（帮）害 得 我 有上 梢来

（台 台 台 次台 次台

2 | 2 | 1 · 2 | 6 5 | 5 | 6 | 6 5 | 4 5 | 4 | 2 |

无 下 梢， 有

台 答 台 台 台台 次台 次台 台 台

5 | 2 2 | 2 3 | 5 | 5 | 3 · 5 | 2 1 | 2 | 2 | 2 | 2 0 ‖

上 梢来 无 下 梢。

台 次台 次台 台 各答 各 台台 次台 次台 台）

〔香罗带〕曲牌类：有正体、变体两种。正体包括大、中、小型曲牌，多为五声羽调式。板式有〔散板〕、〔紧板〕、〔流板〕、〔正板〕、〔慢板〕。此类曲牌的滚句、流板旋法别致，帮腔板式变换较多，中韵、长韵帮腔句表情丰富。正体〔香罗带〕例如：

香　罗　带

（《青梅会·拷打吉平》董承［老生］唱腔）

李南水传唱
乘　舟记谱

【散板】

サ（台 台 · 答 答 台 答 答 各 答 ·）3 1 1 6 61 610 5 3

他 那 里 叫我 去打（帮）鞭，

（台 · 答 台答）| 2/4 〔正板〕6 6156 | 1 6156 | 1 23 | 21 656 |

（唱）我 这 里 怎 敢（帮）违

565 35 | 6 － | 6 0 |（各答 各 台台 次台 次台 台）|

辞， （白）呀！怎不去打鞭！

（各答答 各答答 台答答 各答 台）

【流板】

03 | 23 | 1 | 65 | 1 | 25 | 3 | 3 | 3 |

（唱）等 我来 将 鞭 （帮）举 起，

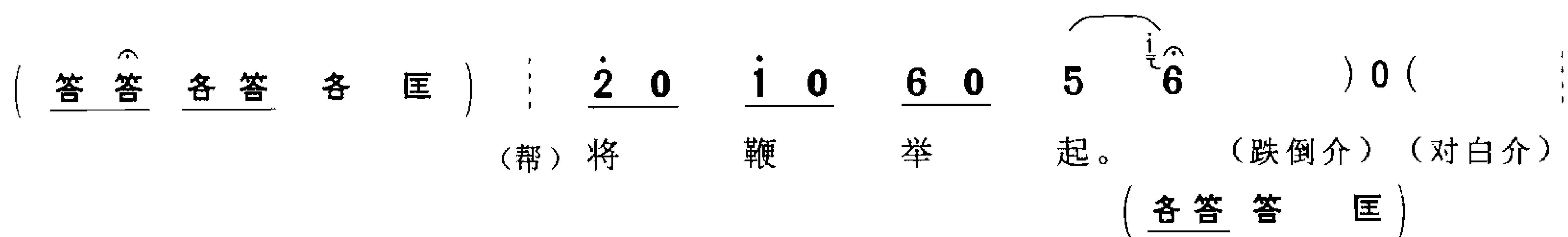
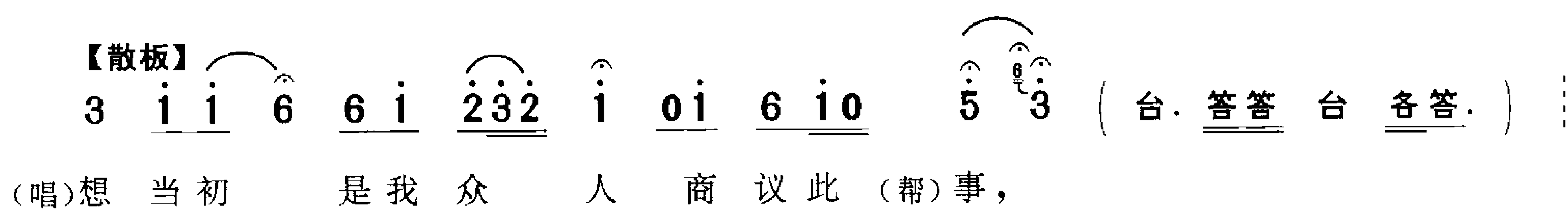
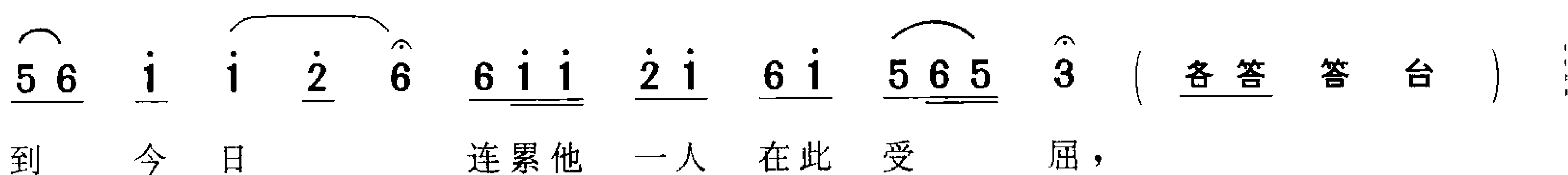
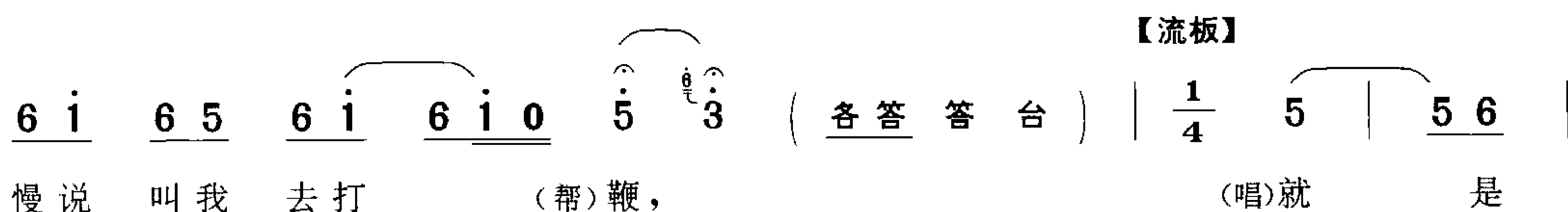
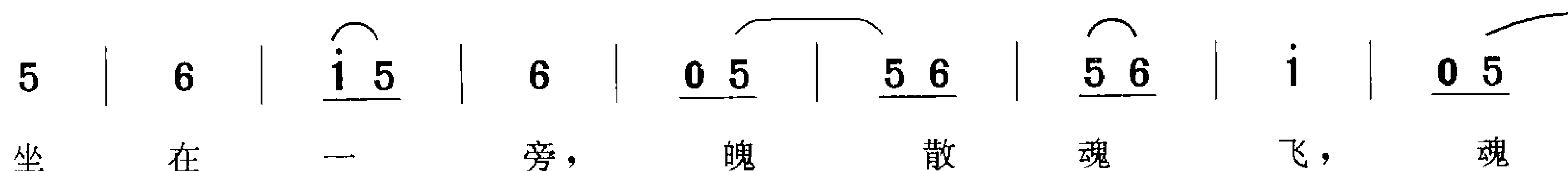
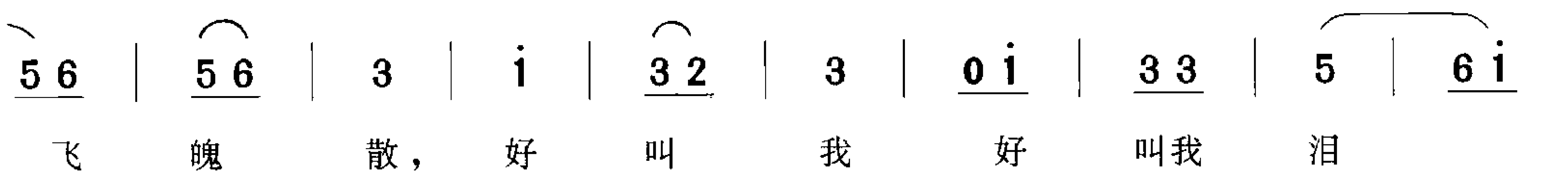
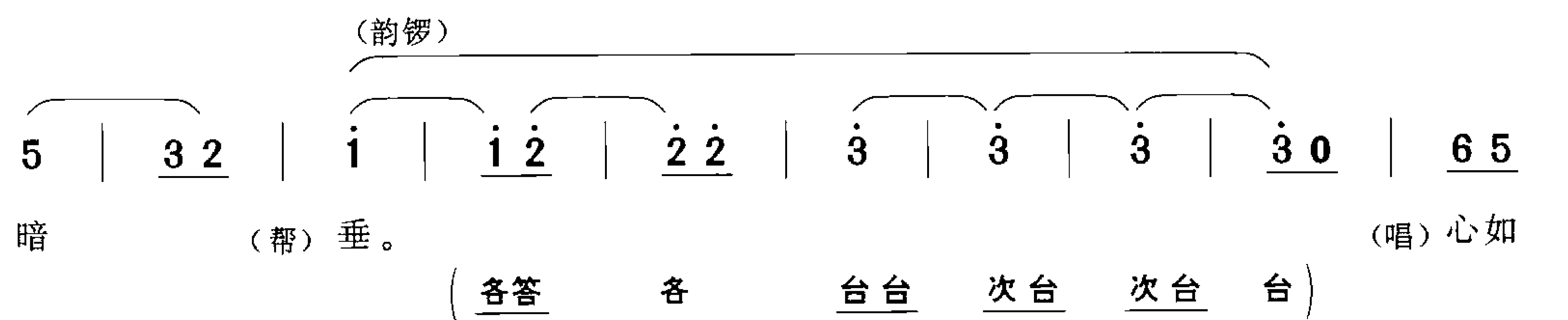
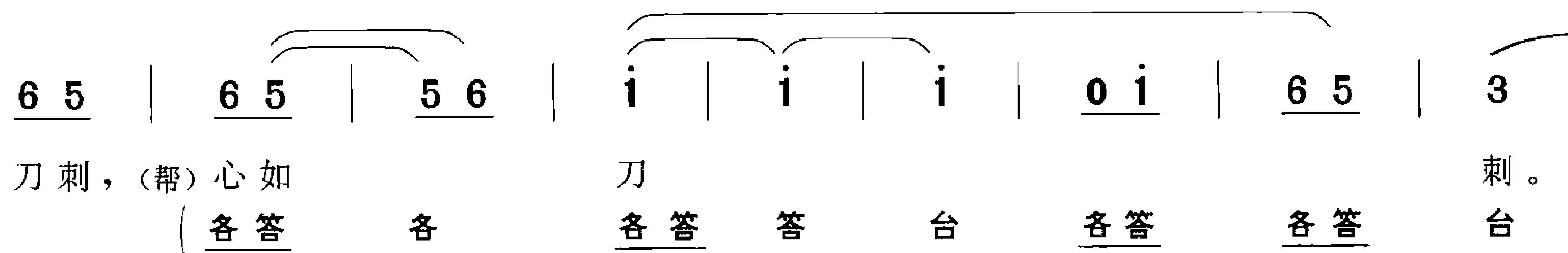
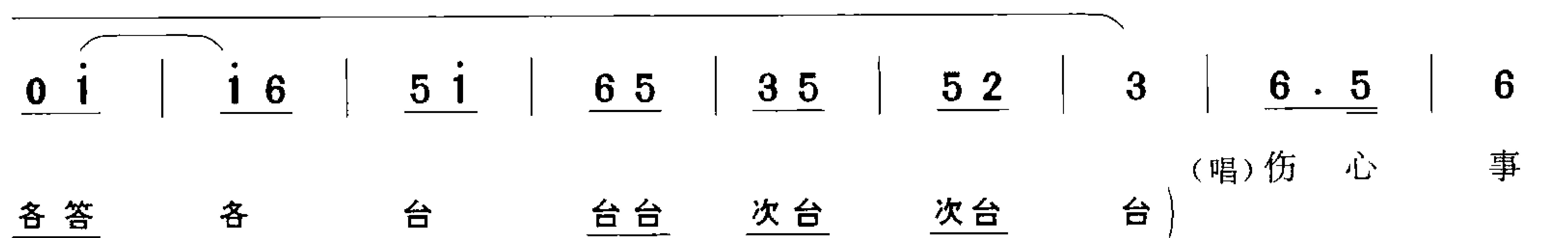
（各打 各 台台 次台 次台

30 | 350 | 31 | 13 | 21 | 65 | 6 | 01 |

台） （唱）等 我来 （答答 各 答 答 匡） 将

12 | 5 | 4 | 3 | サ 0 5 · 2 32 1 6 5 1

鞭 举 起， （哎）


(答答 各答 各 匡)
(帮)将 鞭 举 起。 (跌倒介) (对白介)
(各答答 匡)

【散板】
(台. 答答 台 各答.)
(唱)想 当 初 是 我 众 人 商 议 此 (帮)事，

(各答 答 台)
到 今 日 连累他 一人 在此 受 屈，

【流板】
(各答 答 台)
慢说 叫我 去打 (帮)鞭， (唱)就 是

坐 在 一 旁， 魄 散 魂 飞， 魂

飞 魄 散， 好 叫 我 好 叫我 泪

(韵锣)
暗 (帮) 垂。 (唱) 心如
(各答 各 台台 次台 次台 台)

刀 刺，(帮) 心 如 刀 刺。
(各答 各 各答 答 台 各答 各答 台

(唱)伤 心 事
各答 各 台 台台 次台 次台 台)

65 | 6 | 0i | 65 | i | i | i | 0i | 65 |
怕人 知，（帮）伤 心事 怕
（各答 答 台 各答 各答

3 | 0i | i6 | 5i | 65 | 35 | 52 | 3 | 56 |
人
台 各答 各 台 台台 次台 次台 台 各答

53 | i | i6 | 65 | 6 | 6 | 6 | 60 ‖
知。
各 台台 次台 次台 台 答答 台）

〔新水令〕曲牌类：有正体、变体两种。正体包括中、小型曲牌，多为五声羽调式。板式有〔散板〕、〔紧板〕、〔流板〕、〔正板〕。此类曲牌的滚句，具有徵商和徵角色彩，而帮腔则为角羽、宫羽的帮句。正体〔新水令〕例如：

新水令

（《目连传·僧尼会》尼姑〔旦〕唱腔）

郑瑞笙传唱
乘 舟记谱

【流板】

1/4 （台台 | 次台 | 次台 | 台）| 565 | 3 | 56i | 653 |
离庵 门 来 把 山

2 | 335 | 6i65 | 3.5 | 232 | 1 | 23 | 21 |
下， 山前 山 后 没

656 | 565 | 35 | 6 | 6 | 6 0 | 5356 |
人 （帮）家。 （唱）又 听
（各答答 各答答 各答答 各答 台）

i | i 6 i | i 6 5 | 2 1 2 3 | 5 | 5 | 2 2 | 1 2 3 |

得 喜 鹊 叫 喳 喳， 乌鸦 叫哇

（0答答 台）

5 | 6 6 | 6 2 3 | 5 3 5 | i 0 | i 2 6 5 | 3 0 |

哇， 是吉 是 凶叫我 心 惊 怕，

6 6 | 5 6 | i | i 6 | 6 5 | 6 | 6 | 6 0 ‖

（帮）心 惊 怕。

（各 答 各 台台 次台 次台 台 0答答 台）

〔汉腔〕曲牌类：有正体、变体两种。正体包括中、小型曲牌，多为五声徵调式。板式有〔散板〕、〔紧板〕、〔快流板〕、〔慢流板〕。此类曲牌的滚句、流板具有徵商曲趣，其帮腔句则是商徵和羽徵色彩。正体〔汉腔〕例如：

汉 腔

（《龙凤剑·比干骂纣》〔老生〕唱腔）

李南水传唱
乘 舟记谱

サ ）0（ （嘟 匡 匡 七答台 匡 各答．）5·6 160 1 2 （答 答）

（念）创业乾坤 （唱）乾 （帮）坤，

【流板】

（各答答 各．答 台）| 1/4 3 2 3 | 2 | 3 2 3 | 2 | 1 2 |

（唱）两 年 来 风 调（帮）雨

1 2 | 6 5 6 | 5 | 5 | 5 0 | 5 3 3 | 3 2 5 | 3 2 1 6 |

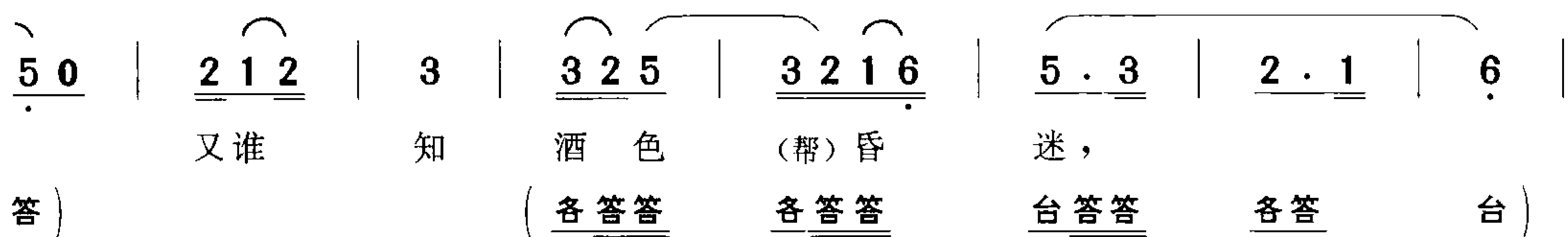
顺， （唱）都只为 国 家 重

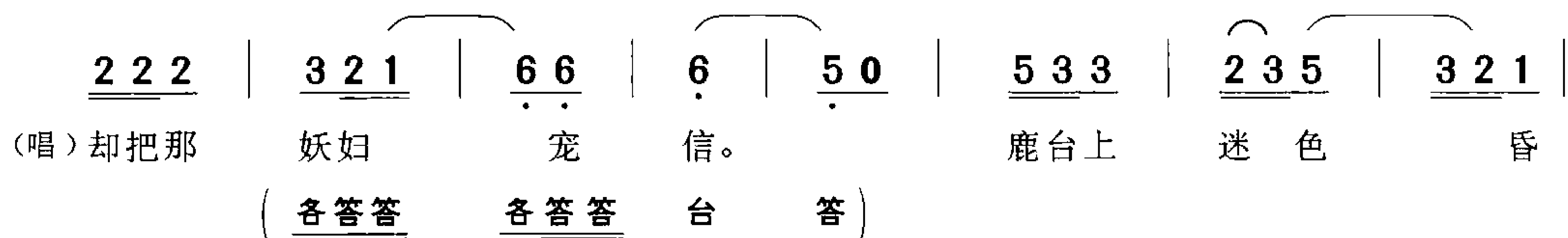
（各答答 各答答 台答答 各答 台）

5 · 3 | 2 · 1 | 6 | 2 2 2 2 | 6 1 2 | 6 1 6 | 6 |

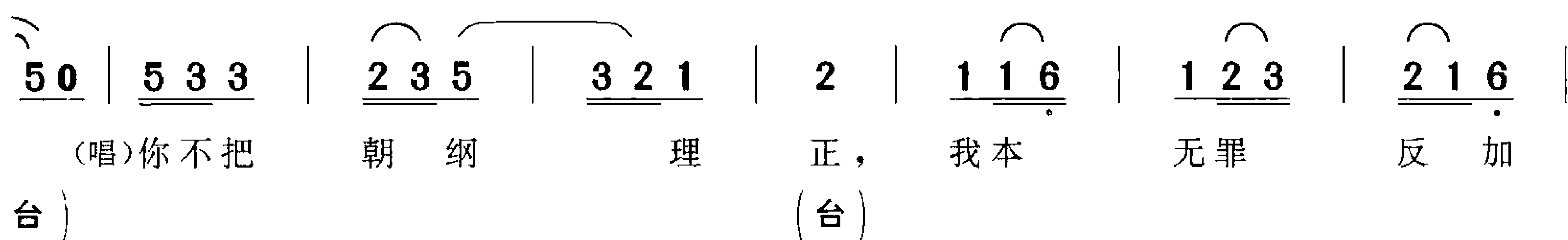
振。 （唱）实指望把 朝 纲 理（帮）正，

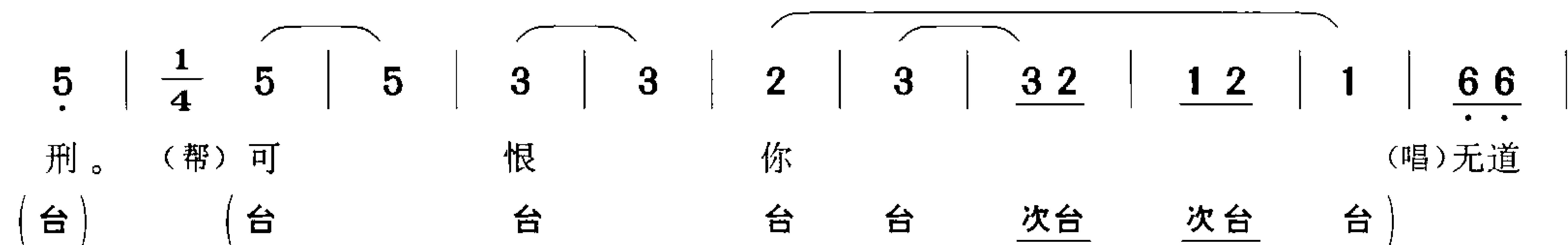
（各答答 各 答 台 （各答答 各答答 台

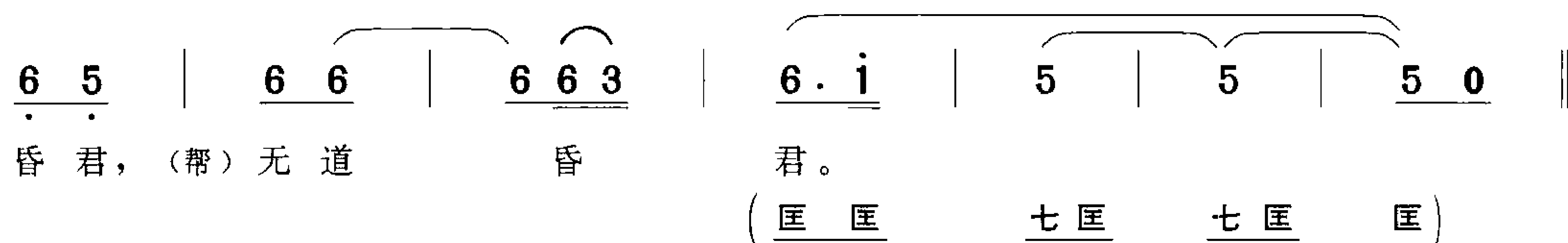










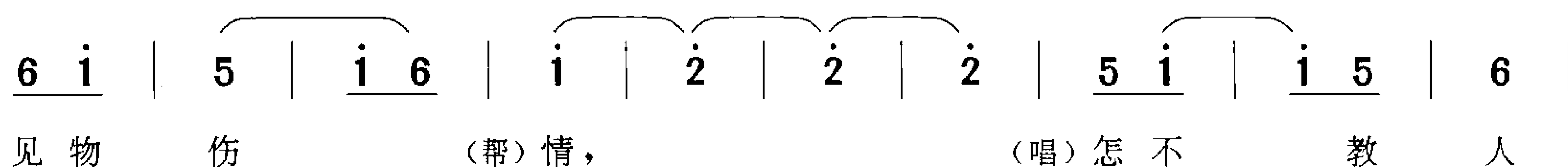


相同调式的曲牌，由于调式中的主音或属音结构成的调式音域的关系不同而韵味各异。如〔驻云飞〕与〔点绛唇〕同为徵调式，均为五声音阶“5̣ 6̣ 1 2 3 5”，但〔驻云飞〕的调式音域为“2 — 2̇”，〔点绛唇〕的调式音域为“5̣ — 2 — 5”，因而这两个曲牌的风格区别很大。例如：

驻 云 飞

（《珍珠记·书馆相会》高文举［小生］唱腔）

郑瑞笙传唱
乘 舟记谱



5 i | 56 | 63 | 2·3 | 5 | 0 i | 6 i | 2̇ 3̇ | 2̇ i |
怎不（帮）教人 珠 泪

6 | 55 | 53 | 31 | 2 | 56 | 53 | 5 | 5 | 5 | 5 |
淋。

i 5 | 6 | 5 i | i 5 | 6 | 0 5 | 5 6 | 5 6 | 5 |
（唱）教 我 惊疑 不 定， 我 妻 为何 无

6 5 | 3 5 | 2 | 2̇ | 5 6 | 5 6 | 5 2̇ | 2̇ 6 | 5 |
音 讯， 哎 点心 滋味（帮）果是 真，

6 | 6 | 6 | 5 | 5 | 3 | 2 1 | 1 | 2 | 2 | 2 |
（唱）事 （帮）难 明，

5 6 | 53 | 2 | 5 | 6 i | 3 3 | 3 5 | 6 | 6 | 2̇ | 2̇ |
（唱）珍珠 全 合 不 差 半毫 分。（帮）正 是

0 6 | 6 5 | 6 | 6 i | 6 5 | 5 3 | 5 | 5 | 5 | 5 ‖
鲢 鲤 难 分 浊 与 清。

点 绛 唇

（《还魂记·训女》杜宝［老生］唱腔）

乐一生演唱
乘 舟配曲

廿 6 5 6·5 3 3·2 1 2 5 3 ⁞ 6 5 3 5 6· i 5 |
西 蜀 名 儒， 南 安（帮）太 守，

2/4 （各）3 3 | 2 3 2 3 | 2 1 2 | 1 2 6 5 6 | 5 - |

（唱）几番宦 （帮）海遨游。

廿 6 6 6 · 6 6 6 6 3 6 1̇ 5 | 2/4 （各）3 2 3 |

（唱）紫袍金带，功业（帮）岂能无， （唱）华发

2 3 2 3 | 2 1 2 | 1 2 6 5 6 | 廿 5 6 6 6 6 6 3

不堪（帮）回首； （唱）中郎学富单传

6 · 1̇ 5 | 2/4 5 5 5 3 | 3 3 3 5 | 3 2 1 | 2 - |

（帮）女， （唱）怎叹息宦郎清苦，

5 3 | 3 2 | 3 5 1 | 2 - | 廿 6 5 6 6 5 6 6 3 6 · 1̇ 5 - ‖

无儿道不孤， 年老年老（帮）愧妻拿。

调式音域对曲牌的联结起着贯穿作用，如羽调式的牌子，调式音域为属音“3 — $\dot{3}$”的有〔不是路〕、〔红衲袄〕、〔香罗带〕、〔掉角儿〕等；调式音域为主音“6 — $\dot{6}$”的有〔三春锦〕、〔山坡羊〕、〔桂枝香〕、〔新水令〕、〔朝天子〕等。徵调式的牌子，调式音域为属音“2 — $\dot{2}$”的有〔尾犯〕、〔风马儿〕、〔煞尾〕等；而调式音域为主音“5 — $\dot{5}$”的有〔点绛唇〕、〔醉太平〕、〔莺啼序〕、〔大汉腔〕等。

在赣剧高腔常用的曲牌里，按调式音域联结的有：羽调式和徵调式，而商调式以其属音“$\underset{\cdot}{6}$ — 6”为调式音域的牌子很少，宫调式和角调式的曲牌，只是插入其他调式中混合使用。

曲　牌	调式	音阶	调式音域	一般音域
驻云飞	徵	五声	2 — $\dot{2}$	1 — $\dot{3}$
江儿水	商	六声	2 — $\dot{2}$	1 — 5
三春锦	羽	五声	$\underset{\cdot}{6}$ — 6	$\underset{\cdot}{5}$ — $\dot{3}$
端正好	角	五声	3 — $\dot{3}$	2 — $\dot{5}$
清江引	宫	五声	1 — $\dot{1}$	$\underset{\cdot}{6}$ — $\dot{3}$

高腔曲牌的曲体结构大体上分“散板”、“帮腔句”、“滚唱”、“加白”与“夹白”四个部分。

散板：分散头、散句、散板帮腔句、哭头散句四种。散头，有带帮腔和不带帮腔二种。带帮腔的用在曲牌开头的第一句，不带帮腔的用在曲牌开头或中间处。散句用在曲牌中间不带帮腔的散唱句。散板帮腔句即散板加帮腔，用在曲牌的当中或曲牌告一段落处。哭头散句，是一个独立性的过渡句，用在有板转入散板当中。

帮腔句：包括散板和有板两种。散板帮腔句前面已述。有板帮腔句在曲体中有三种组合形式：①散板与有板帮腔句相连接的组合形式，有板帮腔句处于下句；②有板帮腔句与有板帮腔句相连接的组合形式；③帮腔句与滚板相连接的组合形式，滚板是上句。还有一种帮腔段的形式，由帮腔句的重复而构成。

滚唱：在曲牌中除了散板和帮腔句外几乎都是滚唱，不带帮腔，曲调粗犷朴实，包括“滚板”和“滚白”。“滚板”，是一种上板的滚唱形式，对称的上、下句结构，可以不断的反复，叙述性较强。例如：

1/4 2̇ i̇ | i̇ 2̇ | 3̇ | 6 i̇ | i̇ 6 5 | 3 ‖；1/4 6 5 | 5 5 6 | i̇ | 6 i̇ | i̇ 6 5 | 3 ‖。

滚白，没有曲调，是夹在唱腔中的一种带韵文的念白，承接情绪转换，类似有节拍的“课子”。如：《金貉记·打朝》中尉迟恭唱到“待我去监牢里”之后，接念：“问清真和假，是和非，嘿！嘿！李道宗”，念完后即接唱“和你金殿辩理”。

加白：用于曲牌的开头或带板处。夹白：用于唱腔中夹以短短白介。加白与夹白具有叫板，转板，和腔句的特征。如：“听一言我怒气难抑”的“听一言”是加白形式，起着叫板作用。而四句中，一、二、四为唱句，第三句则为夹白。

从挖掘整理出来的近百余首曲牌来看，据不完全统计，其中散板的腔句和腔段有五六十种；滚唱的腔句有三十余种；而帮腔句(段)却有二三百种之多。所以赣剧高腔的曲体结构是以帮腔为基础的。

弹腔。系板腔体音乐结构，其曲调包括二凡、西皮、秦腔、老拨子、浙调、浦江调、上江调、梆子、南北词等类。二凡西皮为赣剧弹腔基本腔调。其唱腔发声“信河”、“饶河”两派各有所不同。信河班正生大嗓带“边音”，小生大小嗓结合(真假声)，旦行全用小嗓(假声)，大花用大嗓(真声)，称“霸音”。饶河班正生用“边音”，小生、小旦多用“窄音”(句间和句尾常用翻高八度的假嗓演唱)，大花用“喝音”(鼻腔其鸣)，二花用“珠砂音”(声音浑重浓烈)，老生、老旦、小花用“本音”(本嗓)。饶河班各行当都习惯于在行腔中加上一些衬字，如：小生、小旦多用“衣”字，正生、老生、老旦多用“啊”字，大花、二花多用“嘞”、“哇”字，并且在腔节和唱腔的尾部常用小三度的上滑音和下滑音的润腔方法。饶河班的音区普遍比信河班高亢。弹腔的词格为“二、二、三”和“三、三、四”上下句对称的七字句和十字句。

二凡。定调 1 = E，伴奏用赣胡，“5 — 2”定弦。其板式，信河班有〔导板〕、〔十八板〕、〔正板〕、〔流水〕、〔摇板〕、〔平板〕（京剧称四平调）；饶河班有〔导板〕、〔十八板〕、〔慢平板〕、〔平板〕、〔连板〕、〔等板〕、〔摇板〕。其中基本板式有〔正板〕、〔连板〕、〔慢平板〕、〔等板〕、〔流水〕、〔摇板〕。辅助板式有〔导板〕、〔二八板〕。

〔正板〕，饶河班俗称〔平板〕，有一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）和一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）两种。均可自行起唱和结束，板起板落。生腔上句落“1”音或“6”音，下句落“2”音。旦腔上句落“6”音或“1”，下句落“5”音。其板式上可接〔导板〕、〔十八板〕，下转〔连板〕、〔垛子板〕、〔快板〕、〔流水〕、〔摇板〕。

〔连板〕，有一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）和一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）二种。不能自行起唱，接在〔正板〕之后，可以自行结束，字多腔少，只有填空式的短小过门。生腔上句落“1”音，下句落“5”音或“2”音。旦腔上句落“1”音，下句落“5”音。饶河〔二凡正板〕转〔连板〕例如：

叫丫鬟看过了酒一樽

（《五龙会》李夫人［旦］唱腔）

俞六喜演唱
王仕仁记谱

1 = E $\frac{4}{4}$

(0 0 0 6 | 5· 6 76 5 | 5 5 35 23 | 16 13 21 23 |

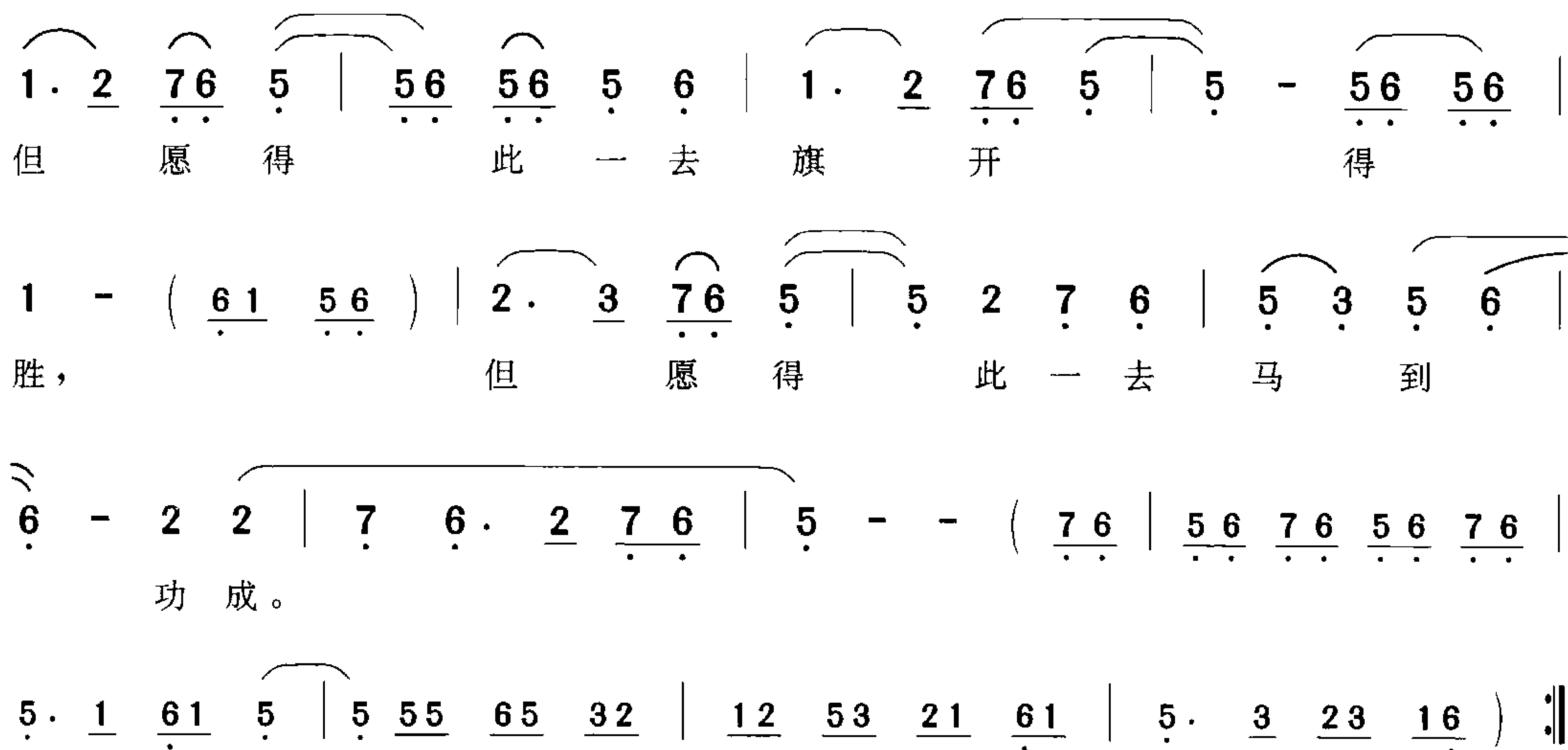
5· 6 15 61 | 2 3 2 76 | 5· 6 76 5) |【二凡正板】2 26 5 6 |
叫 丫 鬟

62 76 5 - | (56 56 76 2 | 62 76 5 -) | 5 5 6· 3 |
看 过 了

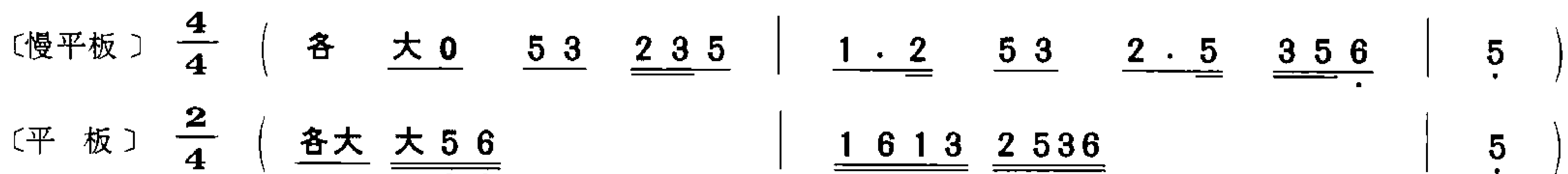
23 21 61 56 | 1 - (61 23 | 12 16 56 1 | 61 23 21 61 |

5· 6 16 561 | 2· 5 3 2 5) | 6 - 转【二凡连板】5 6 56 | 1 - (61 56) |
酒 一（呀） 樽，

2 - 5 2 | 2 2 7 6 | 5 - 5 6 | 6 - 2 66 | 5 - (6276) |
我 与 老 爷 做 饯（呐） 行。



〔二凡慢平板〕，饶河班艺人演唱速度较慢的〔平板〕唱腔时，往往用一板三眼的击拍方式进行。〔慢平板〕开始的过门和起板点子都与〔平板〕不同。例如：



〔等板〕，饶河班叫〔二凡等板〕，京剧叫〔四平调〕，信河班叫〔平板〕。有一板三眼（$\frac{4}{4}$ 拍）和一板一眼（$\frac{2}{4}$ 拍）两种。生腔上句落“2”音，下句落“1”音，全曲结束在“$\underset{\cdot}{5}$”音上。其特点是只单独构成唱段，不与其它腔调结合。调高 1 = D，多用于喜悦心情。

〔流水〕，为紧打慢唱的散板结构。男腔上句落“3”音，下句落“2”音。女腔上句落“1、$\underset{\cdot}{6}$”音，下句落“$\underset{\cdot}{5}$”音。可单独成段使用，也可与其他板式结合。

〔摇板〕，为散板结构。男腔上句落“3”音，下句落“1”音，可单独成段使，也可与其它板式结合

〔导板〕，为散板结构，只一句唱词，用于一段唱腔之首，起引导之作用。后面常转〔十八板〕或〔正板〕。

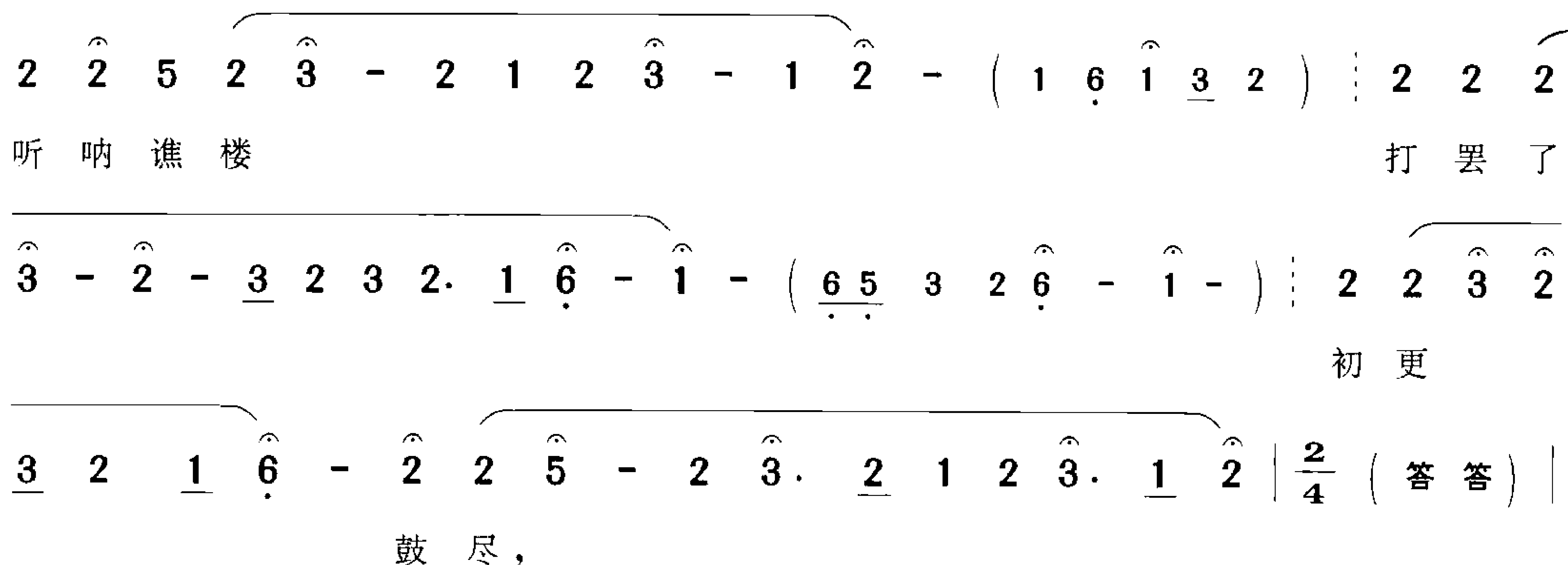
〔十八板〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$ 拍），由短小垛句的反复重叠和一气呵成的甩腔构成。其板式上可接〔导板〕，下可转〔正板〕。〔十八板〕的垛句多的可达几十句。饶河〔二凡导板〕转〔十八板〕，例如：

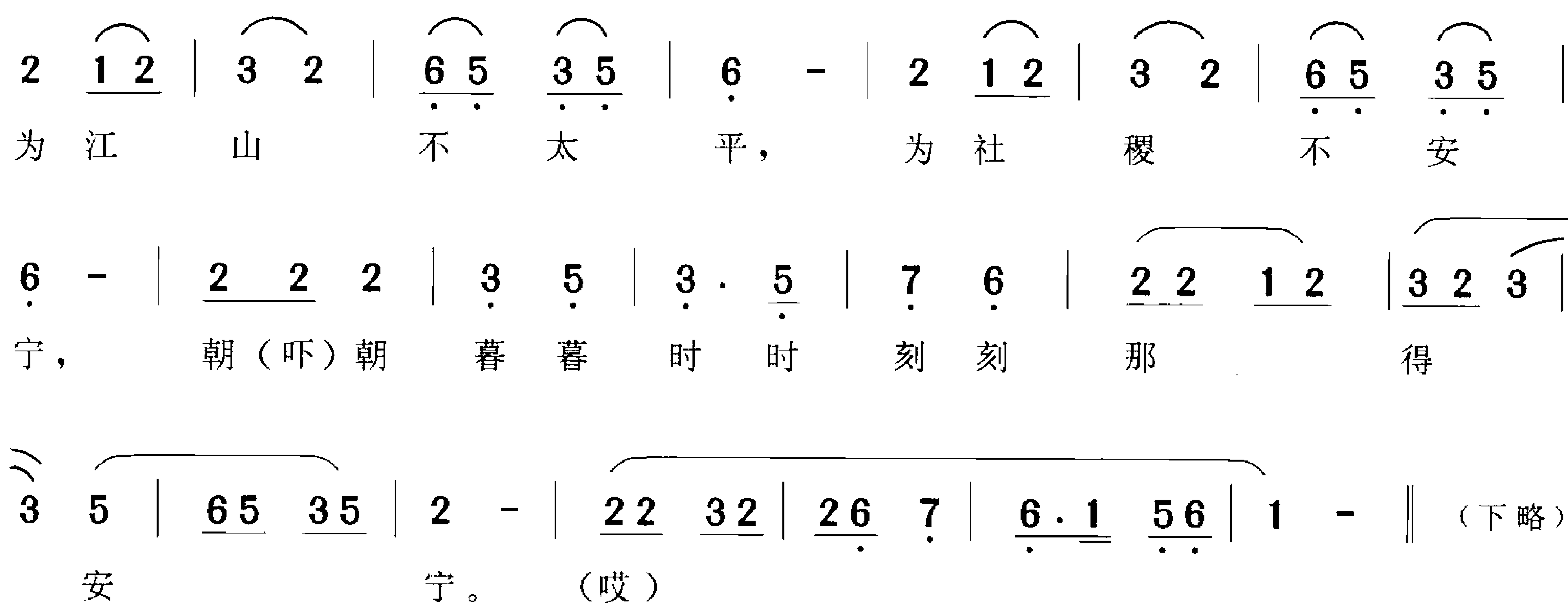
选自《叹皇灵》徐彦昭唱段

（李福东演唱）

【二凡导板】







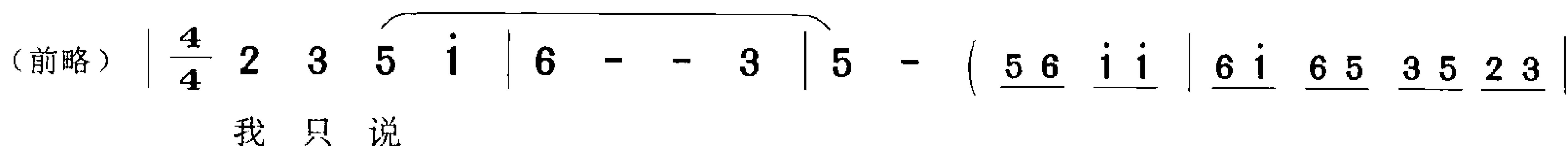
二凡中有一种用唢呐托腔的，信河班叫“二凡令”，饶河班叫“唢呐二凡”。多为元帅点兵升帐及净、生、老旦等使用，如《葵花岭》、《龙虎斗》、《宫门带》等戏中均有。饶河班〔唢呐二凡〕曲调激厉悲凉，演唱时加进小堂鼓进行渲染，音乐风格显得尤其别致。它有四句〔导板〕，但没有〔十八板〕，可由第四句〔导板〕的下半句直接转〔正板〕。二凡曲调比较委婉、深沉、抒情。

反字：有阴司调之称。定调为 1＝B，赣胡为“1－5”定弦。基本板式有〔正板〕、〔平板〕、〔慢平板〕、〔连板〕、〔流水〕、〔摇板〕。辅助板式有〔导板〕、〔十八板〕、〔叠板〕。反字的板式功能与二凡相同，历来不分男女腔，曲调阴沉、凄凉，多用在托梦、哭灵等处。例如：

选自《寿阳关》朱元登唱段

（郑水笙演唱）

【反字正板】（饶河）



5.i 65 43) 2 23 5i 65 | 3 - - - | 2. 5 31 23 |
与妻母

1 - (25 32 | i2 i6 56 i | 12 35 21 76) | 5 i 65 3 |
同 把

3 - 2 23 | 5 - (35 23) | 5 32 12 3 | 3 2 5 32 |
福 享， 又谁知 妻死

1. 2 3 - | 3 56 53 | 2 - (56 53) | 3 2 16 5 |
母 又 亡， 在灵前

5 3 5 5 | 5 i 65 3 | 3 - 2 23 | 5 - (35 23) |
只哭得 头昏 脑 晕，

5 i 65 3 | 3 - 2 2 3 | 5 - - - | 6 i 6i 65 |
头昏 脑 晕，

3 32 16 12 | 廿 3 0 5 - 3 2 i 12 3 2 - ⁝
（哎）妻 母

【流水】

(2 2 3 5 3 2 1 2 3 2 -) ⁝ 5 5 - 1 12 3 ⁝
再要 相逢

2 3 - 2 1 3 2 ⁝ (76 56 i -) ‖
大梦 一 场。

西皮：定调为1＝E调，赣胡为“6—3”定弦。其板式，信河班有〔导板〕、〔正板〕、〔垛子〕、〔叠板〕、〔快板〕、〔流水〕、〔摇板〕。饶河班有〔导板〕、〔慢平板〕、〔平板〕、〔垛子板〕、〔快板〕、〔流水〕、〔摇板〕，还有一种叫〔石牌调〕的。的。上句男腔落“2”音（也有落“3”音，“5”音的），女腔落 “1”音；下句男腔都落“1”音，女腔落“5”音。

〔正板〕，饶河班叫〔平板〕，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。可自行起唱和结束，板上开口，过门长短不很严格。上句男腔落“3、2”音，女腔落“1、6”音；下句男腔落“1”音，女腔落“5”音。其板式上可接〔导板〕，下可转〔叠板〕、〔垛子〕、〔摇板〕、〔流水〕、〔快板〕。例如：

三月里天气暖洋洋

（《桑园会》邓妻［正旦］唱腔）

王仕仁口传
程南豪记谱

【西皮正板】（饶河）

（过门略）| 1 5 56 32 | 1 1 23 26 | 5 - (72 76 |
三 月 里 天（呐）气

56 53 21 23 | 3 32 6 1 23 | 1 - - (26 | 1 76 56 561 |
暖 洋 洋，

1 16 51 65 | 35 26 36 5 | 3.5 61 65 32 |

1 53 65 35 | 2.3 53 26 1 | 1 61 55 32) | 1 5 56 32 |
手 提

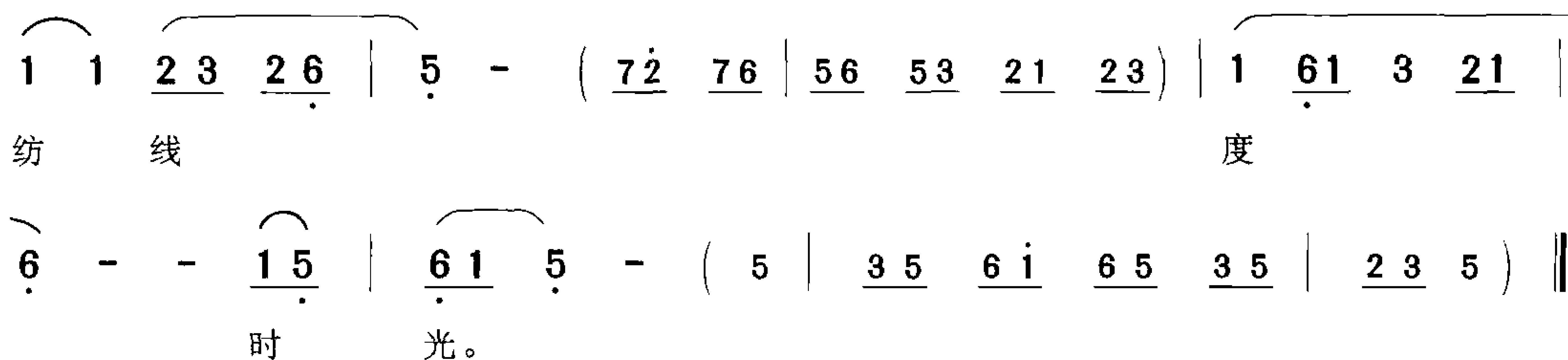
11 23 26 | 5 - (35 61 | 56 53 21 23) | 56 32 1 - |
花 篮 去

1 6 33 26 | 5 - - (61) | 1 5 56 32 | 1 1 23 26 |
采 桑。 老 婆 婆 两 鬓

5 - (72 76 | 56 53 21 23) | 3 32 1.2 32 | 1 - - (23 |
如 霜 降，

1 16 56 561 | 1 16 51 6163 | 35 26 36 5 | 3.5 61 65 32 |

1 53 65 35 | 23 53 26 1 | 1 61 55 32) | 1 5 56 53 |
织 麻



〔垛子〕，相当于京剧中的〔二六〕。一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），可自行起唱和结束。也有眼上开口，板起（或眼起）板落。上句男腔落“2”音，女腔落“1”音、下句男腔落“1”音、女腔落“$\underset{\cdot}{5}$”音。其板式上可接〔导板〕、〔正板〕，下可转〔流水〕、〔快板〕、〔摇板〕。

〔快板〕，西皮独有的板式。有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），可自行起唱和结束。第一句多在在上开口。其板式可接〔正板〕、〔垛子〕、〔垛子〕，下可转〔流水〕。

〔流水〕，紧打慢唱的散板体，可自行起唱和结束。其板式上可接〔垛子〕、〔快板〕。

〔摇板〕，散板体，可自行起唱和结束。

〔导板〕，散板体，只一句唱词，用于一段唱腔之首，不能自行结构唱段，下可接〔正板〕。

〔十八板〕，其作用相当于京剧中的回龙，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上可紧接〔导板〕之后，下可转〔正板〕。

〔叠板〕，腔调反复重叠，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），为一个下句。上可接〔正板〕。

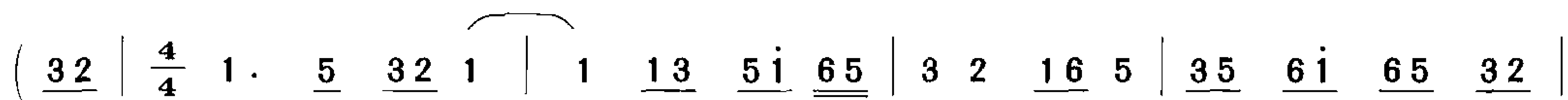
〔石牌调〕，饶河班西皮中特有的腔调。旋律多起伏，曲调与〔老拨子〕有相似之处。例如：

陈杏元坐大堂高声大骂

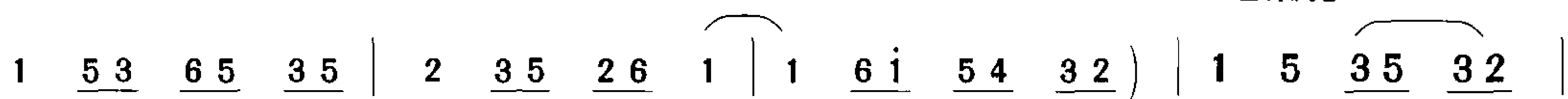
（《骂相》陈杏元［旦］唱腔）

王仕仁口传
程南豪记谱

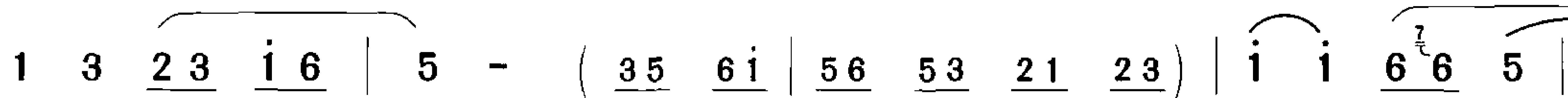
1 = E



【石牌调】



陈 杏 元



坐 大 堂 高 声

5 - 3 1 | 2 2 - 3 2 | 1 - - (2 | 1·2 62 1 | 1 11 11 12 |

大 骂，

3 5 65 32 | 1·1 53 65 35 | 2 35 26 1) | 6 5 35 32 |

骂 一 声

1 3 2 16 | 5 - (35 61 | 56 53 21 23) | 5 32 1 - |

卢 杞 贼 细 听

1 - 1 6 | 5 - - (6) | 5 56 1 - | 1 5 61 65 | 3 - (51 65 |

根 芽。 既 是 那 沙 陀 国

35 32 16 12) | 1 1 6 65 | 5 2 2 3 | 5 - - - | 5 56 1 1 |

战 表 打 下，

61 65 3 - | 35 61 5·6 3 | 2 - - (3 | 2·1 61 2 | 2 1 11 11 |

3 21 61 5 | 35 61 65 32 | 1 53 65 35 | 2 35 26 1) |

6 5 35 32 | 1 3 2 16 | 5 - (35 61 | 56 53 21 23 |

你 理 该 命 武 将

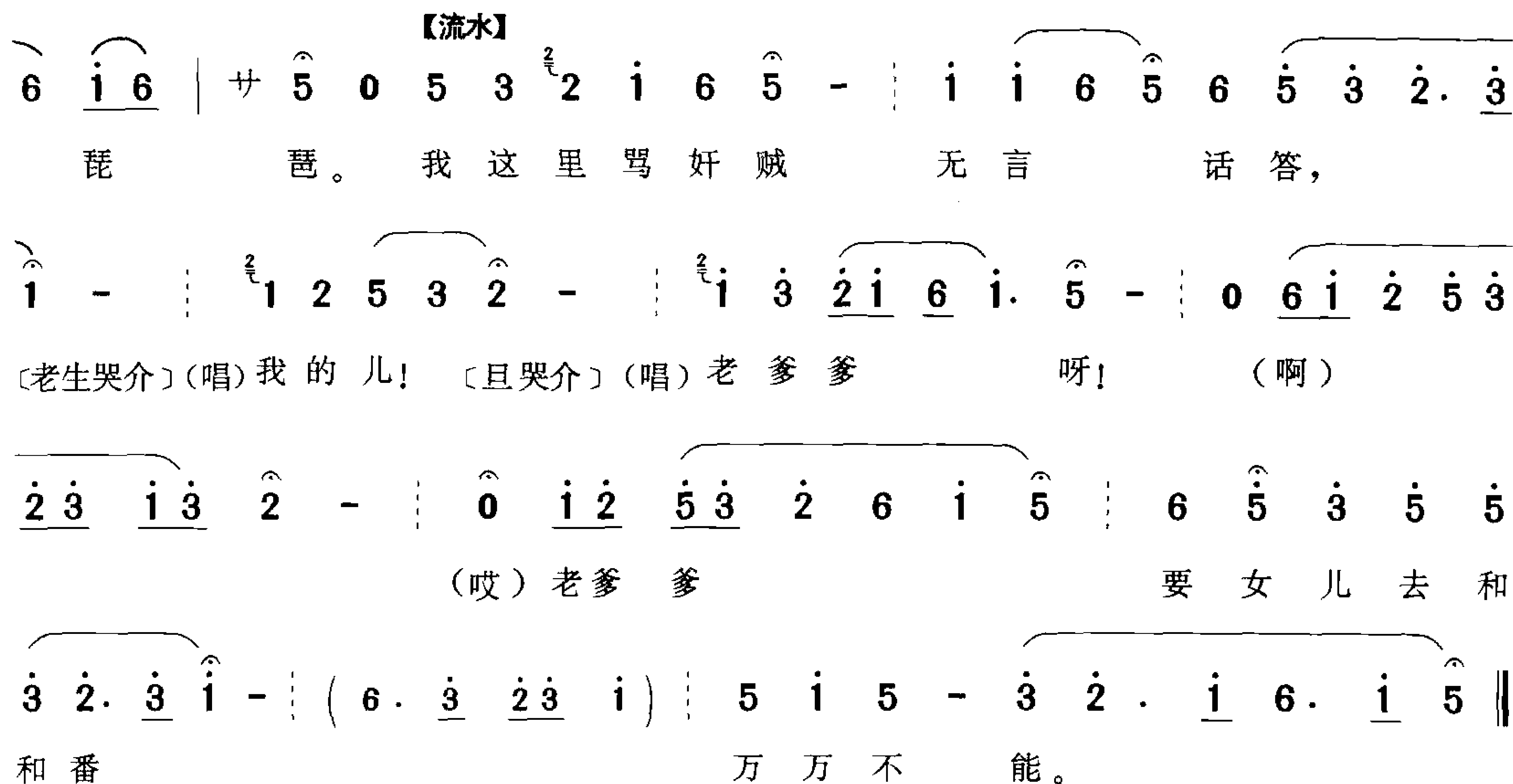
【垛子】

5 3 1 - | 1 - 1 6 | 5 - - - | 2/4 3 2 | 16 5 | 5 5 |

平 伏 于 他。 贼 好 比 秦

2·5 32 | 16 5 | 5 53 | 5·6 10 | 1 3 2 | 1 3 26 | 5 6 |

赵 高 指 鹿 为 马， 贼 好 比 毛 延 寿 怀 抱



饶河西皮中，有一种旋律和语言声调结合得非常紧密的散唱曲调，过去没有列为何种板式，如今有人归为［流水］，有人定名为［诉板］。例如：

我杨家大小老少

（《太君辞朝》佘太君［老旦］唱腔）

龚泰泉演唱
王仕仁记谱



西皮曲调明快、跳跃、活泼，起伏颇大，字句节奏安排紧凑，擅长表现欢快、欣喜、激动、愤慨的情绪。

二凡、反字、西皮三种曲调可在整本戏中前后场换用，也可在折子戏中一腔独唱。

吹腔：包括秦腔、松阳调。秦腔，饶河班称琴腔，广信班叫沉香调。曲调轻松愉快，旋律与京剧中吹腔相似。调高为 1＝G，以笛子伴唱，唯净脚用小唢呐托腔，也有用大唢呐伴奏的。例如：

一色杏花红十里

（《碧玉簪》冯玉林［小生］唱腔）

郑瑞笙演唱
王仕仁记谱

1＝G

【秦腔正板】（饶河）

2/4 65 656 | 0 i 3 | 2 3 | 5.6 i2i | 0i 6532 |
一 色 杏 花 红 十

5.（i | 656 i32 | 5）323 | 35 5i | 6 56 | i2 i6 |
里， 状 元 归

5（656i | 53 2.3 | 235）2 2 | 2 3 5 | i.3 23i | 03 356i | 5 － ‖
家 归家 马 如 飞。

松阳调，即枞阳调。调高为1＝G，也可用赣胡，二胡配之。例如：

未曾开言珠泪滚

（《桂枝写状》李桂枝［旦］唱腔）

杨桂仙演唱
刘震海记谱

1＝G

【松阳调散板】（信河）

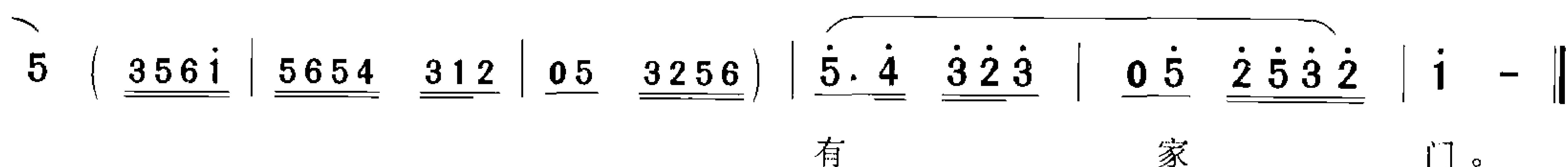
サ 2 － i.6 5 － 5 － 3 2.3 i － 2 i. 6 5 5 － 3. i 2 |
未 曾 开 言 珠 泪 滚，

【松阳调正板】

2/4 i.2 3 | 232i 76 | 5（356i | 5654 312 | 05 3256）|
尊 声 老 爷

i.5 323 | 06i 2532 | i（.235 232i | 6765 3256 | 1）6 i |
细 听 详 情。 我 家

2 35 | 0i 65 | 535 6i5 | 0i 6i | 2 － | i.2 35 | 232i 76 |
住 汉中 府 褒 城 县， 李 村 塘 里

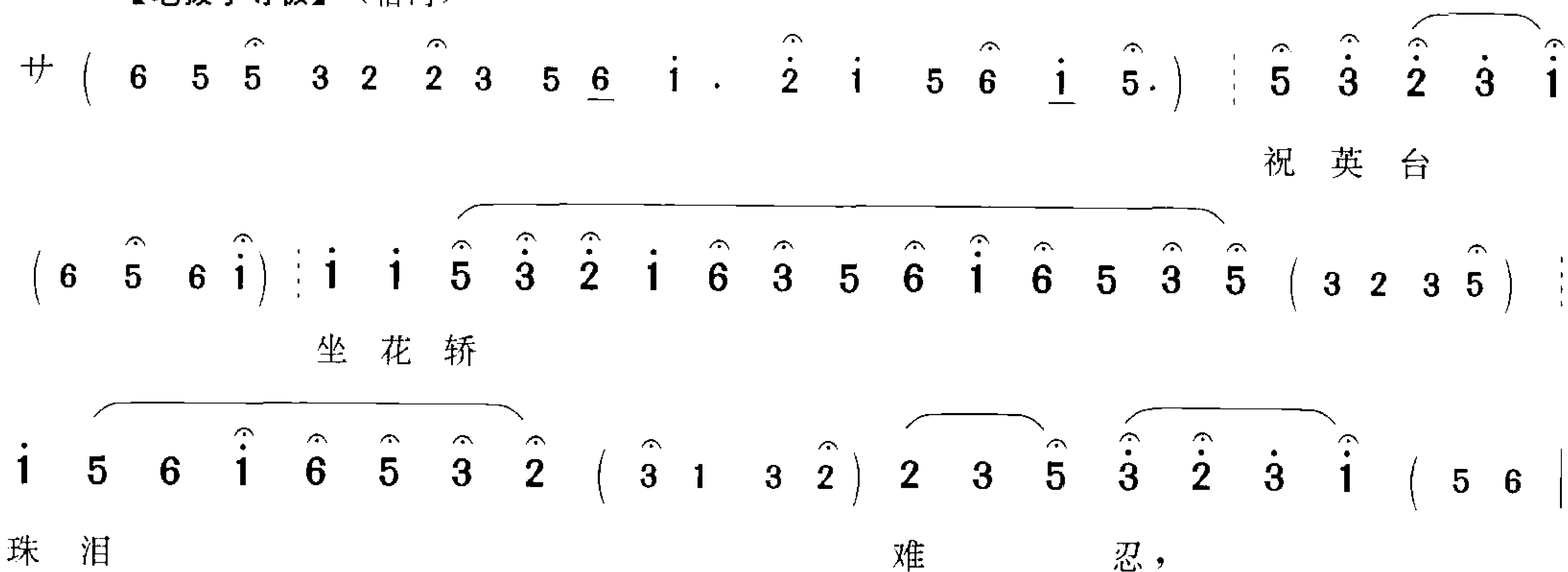


老拨子：旋律与京剧〔高拨子〕相似。其调高昂悲愤，男女都唱同一种曲调。定调为 1 = G，以小唢呐伴唱，赣胡（“1 — 5 ”定弦），二胡（“5 — 2 ”定弦）配之，也可加板胡（“2 — 6 ”定弦）拉奏。板式有〔导板〕、〔十八板〕、〔正板〕、〔垛子〕、〔快板〕、〔摇板〕、〔流水〕。例如：

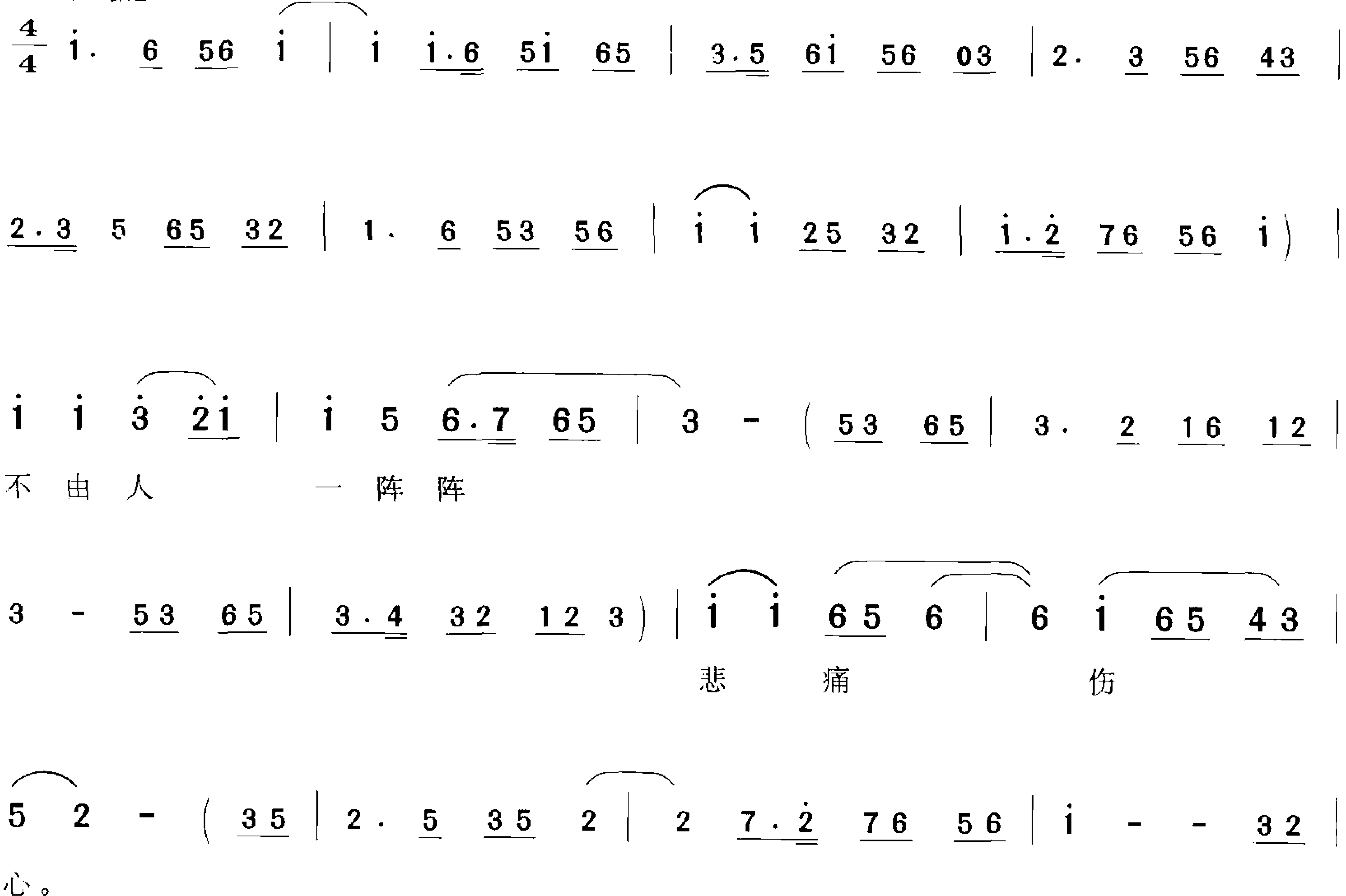
选自《两世姻缘·化蝶》祝英台唱段

（潘凤霞演唱）

【老拨子导板】（信河）



【正板】



5 6 i3 56 | 5 i6 5i 65 | 3·5 6i 56 i3 | 2· 3 56 43 |

2·3 5 65 32 | i· 6 53 56 | i i 25 32 | i·2 76 56 i) | 5 - - i |

坟 墓

3 2 2 32 | i - (25 32 | i i6 53 56 | i i 25 32 | i·2 76 56 i) |

内

56 i 3 2i | 6 - - - | 2· 3 5 - | i - i 6 | 2·3 2i 7 6 |

埋 葬 了 心 上 夫 婿，

5 - - (32 | 5· 6 i3 56 | 5 i·6 5i 65 | 3·5 6i 56 03 |

2· 3 56 4 3 | 2·3 5 65 32 | i· 6 53 56 | i - 25 32 |

i·2 76 56 i) | i i 3 2i | i 5 6·7 65 | 3 - (53 65 |

在坟前 哭坏了

3·2 16 12 | 3 - 53 65 | 3·4 32 12 3) | i i 656 | 6 i 654 3 | 5 2 - - | （下略）

你的未 亡 人。

吹腔、老拨子，因腔调和板式变化较少，戏剧适应性各有局限，在整本戏中多系混用，如秦腔与西皮，老拨子与二凡等等。

浙调：类似秦腔风味的一种曲调，婺剧名之曰〔锣锣调〕。曲调欢快、优美。伴奏与唱腔形成二声部，托以竹笛。定调为 1 = C。净脚可用大唢呐伴唱，也可用小唢呐演演奏。板式有〔导板〕、〔正板〕、〔叠板〕、〔流水〕。例如：

选自《碧玉簪》王桂英唱段

（萧桂香演唱）

曲笛 2/4 3256 | 1613 2312 | 1767 653 | 2 2 232 | 1612 3235 |

【浙调正板】（信河）

唱腔 2/4 0 0 | 1·3 231 | 16 653 | 2 0 | 0 0 |

春 有

2 325 | 56i 6532 | 1·3 2312 | 1767 653 | 2121 2131 |

0 325 | 556 32 | 1·3 231 | 05 653 | 52 0 |

翠竹　并　青　松，

2327 6763 | 2 325 | 51 6563 | 2325 651 | 135 231 |

0 0 | 0 5 | 01 63 | 2·5 321 | 0 0 |

夏　有

323 126 | 5 3561 | 5654 312 | 05 3256 |

161 236 | 5 0 | 0 0 | 0 0 |

荷　花

1615 323 | 02 3532 | 161 231 |

165 323 | 03 2165 | 1 0 | （下略）

出　水　浓。

浦江调：曲调带有强烈激动情感。调高为 1 = G，用小唢呐伴奏，胡琴、二胡配之，梆、铃击节，顿歇处夹以急促的板鼓，别有一番音乐风趣。板式有〔正板〕、〔导板〕等。

上江调：曲调高昂转折，适宜旦或小生在悲愤紧张时用，小唢呐伴唱，可加用赣胡（“5 — 2”定弦），二胡（“1 — 5”或“2 — 6”定弦）配之。浙调、上江调可单独运用，也可在同一戏中或同一唱段中合用，一般浙调在前，通过一段完整的过门转到上江调。板式有〔正板〕、〔摇板〕、〔导板〕等。

梆子：曲调与北方梆子相似，竹梆击板，以笛与板胡（“6 — 3”定弦）主奏，调高为 1 = D，二胡（“1 — 5”定弦）配之。梆子戏很少，板式有〔导板〕、〔正板〕、〔快板〕、〔摇板〕等。

南北词：南词，又叫滩黄；北词，饶河班称文词。南北词曲调抒情优美。调高为

$\dot{1}$ = D，用二胡伴奏，南词定“1 — 5”弦，北词定“2 — 6”弦，以月琴或三弦配之。南词有〔流水〕、〔哭相思〕、〔快弦索调〕、〔慢弦索调〕、〔花滩〕；北词有〔导板〕、〔正板〕、〔流水〕、〔连板〕等。南北词可在同一戏中混用。

信河、饶河板名、板眼、节拍、腔调对照表

板名	板眼	节拍	腔调整
导板	散板	卄	二凡、反字（凡字）、西皮、老拨子、浙调、上江调、浦江调、北词、梆子
十八板	一板一眼	$\frac{2}{4}$	二凡、反字（凡字）、西皮、老拨子、
正板 慢平板 平板	一板三眼 一板一眼	$\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$	二凡、反字（凡字）、西皮、老拨子、北词、浙调、上江调、秦腔、松阳调、浦江调、南词、梆子
	一板三眼 一板一眼	$\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$	二凡、反字
连板	一板三眼	$\frac{4}{4}$	二凡、反字、北词
垛子	一板一眼	$\frac{2}{4}$	西皮、老拨子
叠板	一板一眼	$\frac{2}{4}$	西皮、浙调、南词
快板	有板	$\frac{1}{4}$	西皮、南词、老拨子、梆子
摇板	散板	卄	二凡、反字（凡字）、西皮、老拨子、上江调、梆子、松阳调
流水	散板	卄	二凡、反字（凡字）、西皮、老拨子、浙调、北调、梆子

昆腔。曲牌体结构。赣剧昆腔与浙江昆腔关系密切，其曲牌应用及演唱大同小异。唱腔特点是柔、悠、平、稳，早期演唱非常严格，一板一眼不可疏忽。讲究“平声平道莫低昂，上声高呼猛烈强，去声分明直远道，入声短促急收藏”。后来，多夹入方言土语，已渐地方化

了。现存曲牌有〔醉花荫〕、〔喜迁莺〕、〔浣溪沙〕、〔刮地风〕、〔水仙子〕、〔北煞〕、〔点绛唇〕、〔新水令〕、〔步步娇〕等九十余支。在赣剧中一直不占主要地位，只在吉庆戏，武打小戏或作过场牌子使用。

赣剧弹腔伴奏音乐，俗称"文场"、"武场"。文场伴奏音乐统称吹打牌子，有大吹打、小吹打，细吹打和弦乐四种。以两支大唢呐（俗称大青）为主，加上锣鼓伴奏，称为大吹打；以一支小唢呐（俗称吒子）为主，加上弦乐，锣鼓伴奏，称为小吹打；以笛一支或二支为主，加上弦乐，锣鼓伴奏，称为细吹打；以赣胡为主，配上三弦、月琴等，加上班鼓或小堂鼓、板、小钹、云锣等，称为弦乐。吹打牌子分为六类：军乐类、喜乐类、舞乐类、宴乐类、神乐类、哀乐类。

信河班、饶河班的武场音乐分为唱腔锣鼓、身段锣鼓、上下场锣鼓、过场曲牌锣鼓、开场锣鼓等数种。

高腔锣鼓谐音字谱说明：

各（衣）　板单击。

打　板鼓单击。

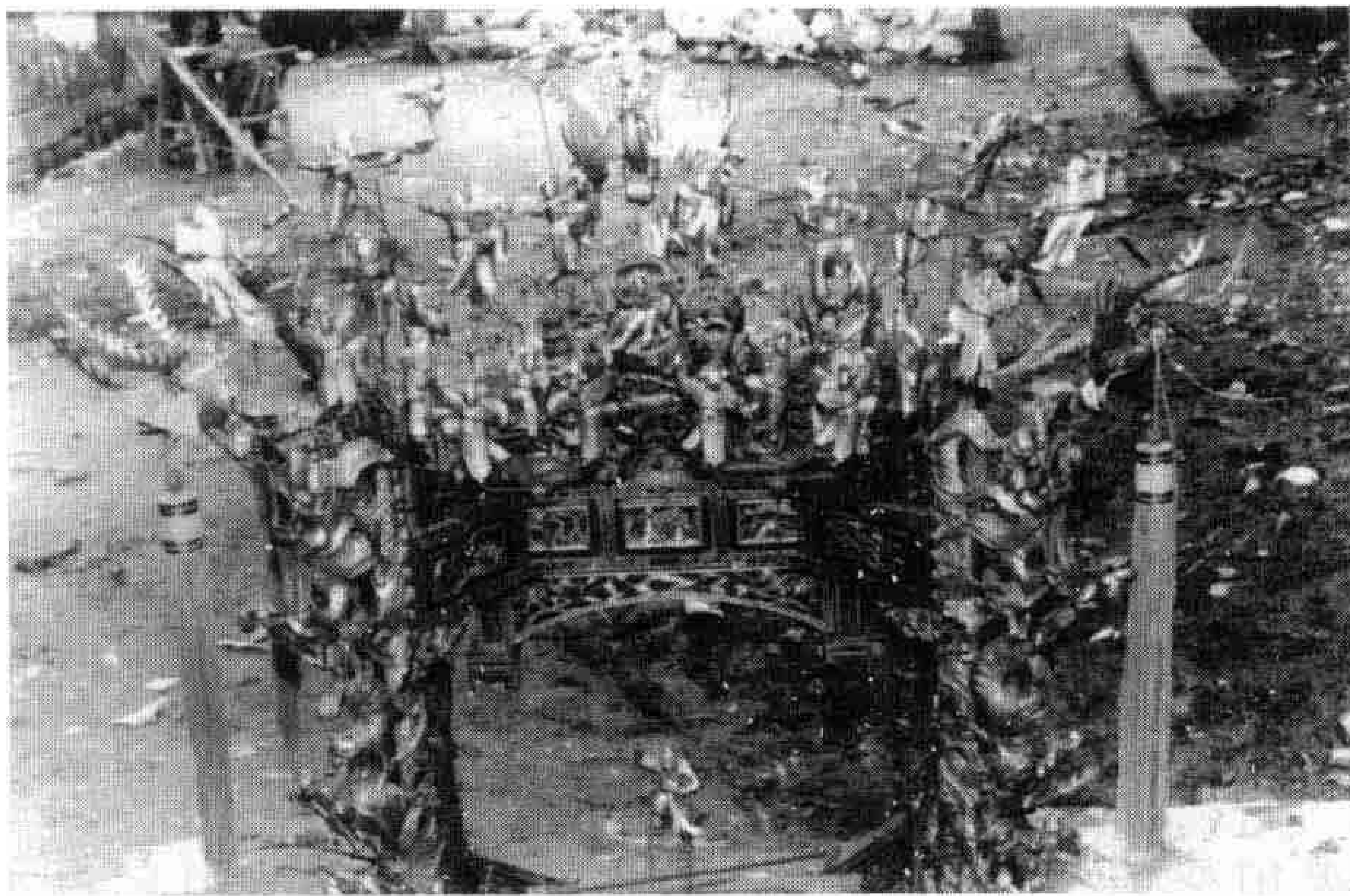
匡　大锣单击，或大锣、小锣、钹合击。

台　小锣单击。

次　小钹单击。

七　大钹单击。

赣剧乐队的建制经历了由小到大，由简到繁的过程。"文武六人"是传统戏曲乐队的主要组合形式，文场分上手、二手、三手，武场分司鼓、大锣、小锣。



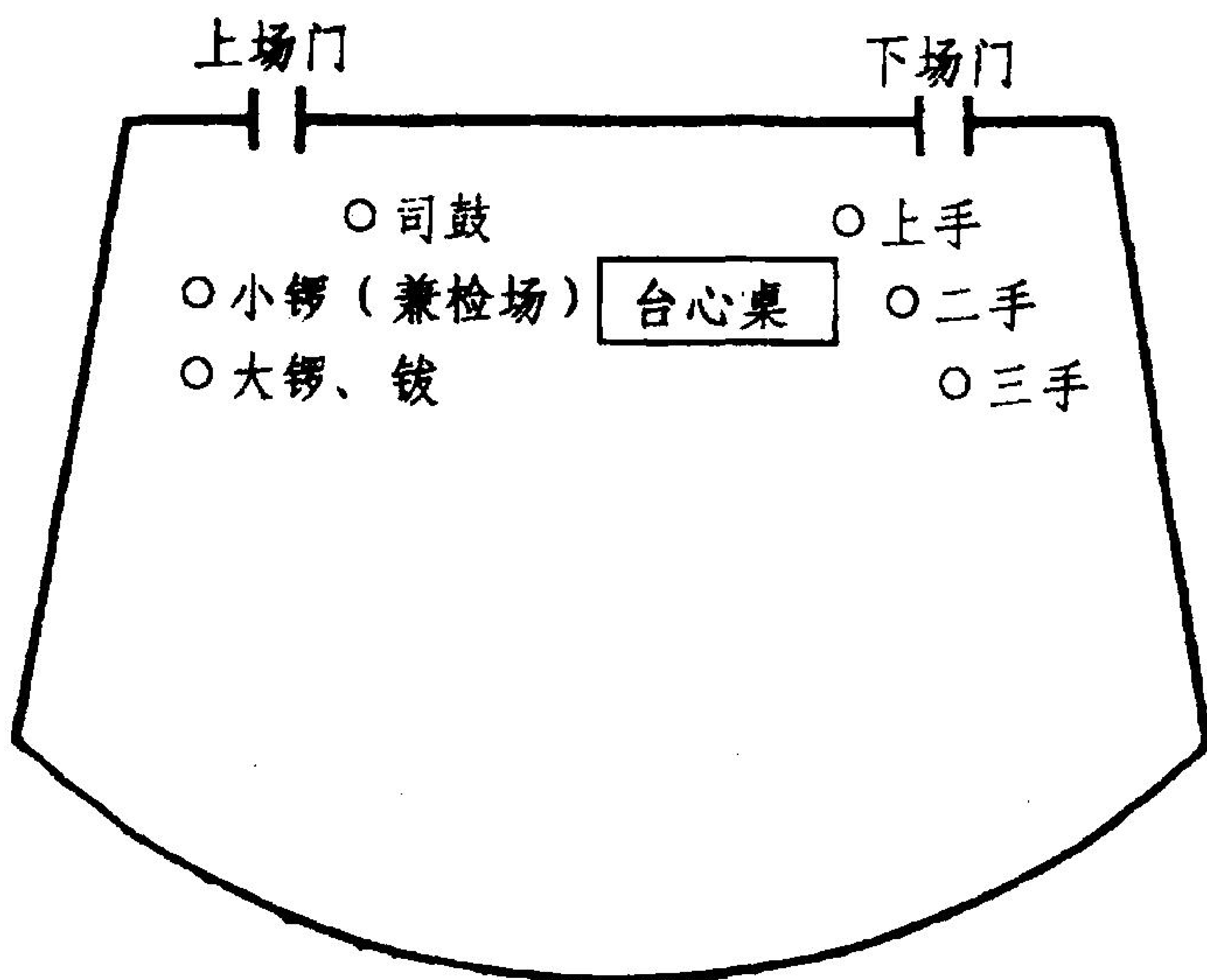
信河班分工为：上手操赣胡、先锋、大唢呐、小唢呐、曲笛、麻胡（中华人民共和国成立后称二胡）、堂鼓；二手操麻胡、大唢呐（吹腔戏带赣胡）；三手操月琴带大钹；司鼓操班鼓、堂鼓、板、吉子；大锣带小钹、梆板、竹班板；小锣带云锣（兼检场）。1951 年信河班乐队建制增加到九人，1953 年增加到十人。

饶河班分工为：上手操赣胡，兼奏曲笛，大、小唢呐、提胡（音色近似二胡）；二手操提胡，兼奏曲笛、大唢呐；三手操月琴，兼奏小堂鼓；司鼓操班鼓、带小堂鼓、板；大锣，兼舞台检场；小锣，带云锣兼舞台检场；铙钹，带三弦、小钹。

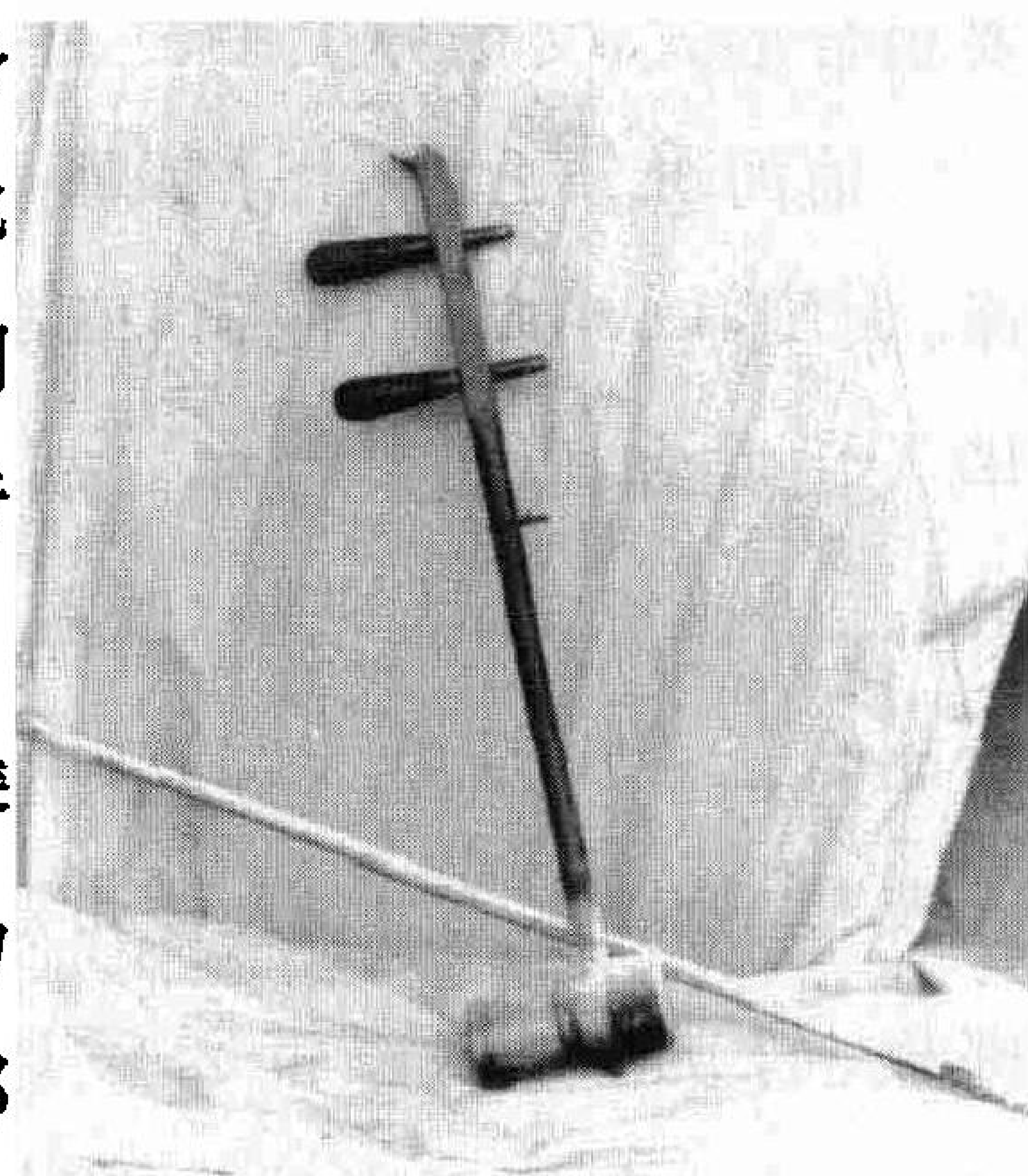
现行的戏曲乐队有两种建制：一是有主奏组的小型民族戏曲管弦乐队；二是有主奏组的中西乐器结合的戏曲混合乐队。

传统乐队坐位在舞台中靠屏幕前一张台心桌两边，进入城市剧场，乐队就在下场门的台侧，上手坐在台口。

信河传统乐队坐位如下图：



赣胡：是赣剧的特色乐器，信河班俗称胡琴，饶河班称二胡。



信河班赣胡，形似京胡，赣剧艺人以黄杨木自制，筒身细长而小，尾端修成喇叭状，杆比京胡长，音色高尖，音域比京胡宽，1949年后，加大赣胡琴筒，垫以木制底座，改用钢丝琴弦，既保存了原有赣胡高尖音色，又增大音色亮度和音量厚度，效果良好。

饶河班赣胡，琴筒用紫檀木（或其它优质木料）制成，琴筒内径为六厘米，琴筒前外径为七点三厘米，琴筒后外径为六点八厘米，琴杆长六十三厘米。原用丝质琴弦，现一般都采用金属弦。音色明亮，清晰纯净。演奏时以长弓为主，并伴有小二度的上、下滑音，以取得与唱腔风格的统一。

九江青阳腔音乐　九江青阳腔系弋阳腔的一支派，是以曲牌联接兼以板式变化而构成的。包括高调曲牌、横直曲牌、锣鼓音乐三类。高调曲牌是九江青阳腔音乐的主要组成部分。

九江青阳腔传统戏唱腔音乐的曲体结构有：一、主曲体，在一折戏中，采用一支曲牌，运用正体、变体、加滚，和变化板式等手法贯穿始终。二、联曲体，在一折或多折戏中，其唱腔采用多支曲牌联用。三、主联曲体，在一折戏中，其唱腔以一支曲牌为主，联用或犯用其它曲牌。四、单曲体，在一折戏中，使用的多支曲牌以单独的形式出现。

高调曲牌。高调曲牌基本由帮腔句、滚唱句、甩腔句、拗句、折子句及锣鼓伴奏组成。帮腔句以句末帮一个字或二、三个字，并配以短韵帮腔锣鼓为短韵帮腔句；帮半句或一句，配以中韵帮腔锣鼓为中韵帮腔句；帮一句，其乐句较长，配以长韵帮腔锣鼓为长韵帮腔句；帮重句，配以重韵帮腔锣鼓为重韵帮腔句。此外还有拗韵、甩腔短韵、切韵等帮腔句，分别配以不同的锣鼓。

高调曲牌分为七类：〔驻云飞〕曲牌类，〔红衲袄〕曲牌类，〔江头金桂〕曲牌类，〔绵褡絮〕曲牌类，〔九调〕曲牌类，〔孝顺歌〕曲牌类，〔香柳娘〕曲牌类。每类曲牌的调式色彩、滚唱句、帮腔句及其特性音调都具有较大程度的共同性。有的曲牌是常用或各行通用；有的曲牌是主曲体运用较多；有的曲牌结构规整，正、变体较完整。各类曲牌分大、中、小三种类型。

〔驻云飞〕曲牌类：有正、变体之分。正体包括中、小型结构两种曲牌，帮腔句和滚唱句的基本形式相似，短韵较多，中韵次之，重韵几乎没有。〔驻云飞〕曲牌类各行通用，能适应各种情绪的表现，如行路、叙述、愤激、苦情等处均可使用。正体唱词为九句（四、七、五、五、五、三、四、五、七），以正板演唱为主，首句有散起、正起两种，二、六、八、九各句为短韵帮腔句，三、四、七句为滚唱句，五句为中韵帮腔句。变体增有“加滚”句，多唱二流板。调式皆为五声角调式。正体唱腔如：

驻　云　飞

（《宝剑记·朝庙》张玉珍［旦］唱腔）

查七王传唱
乘　舟记谱

1 = F

【正板】

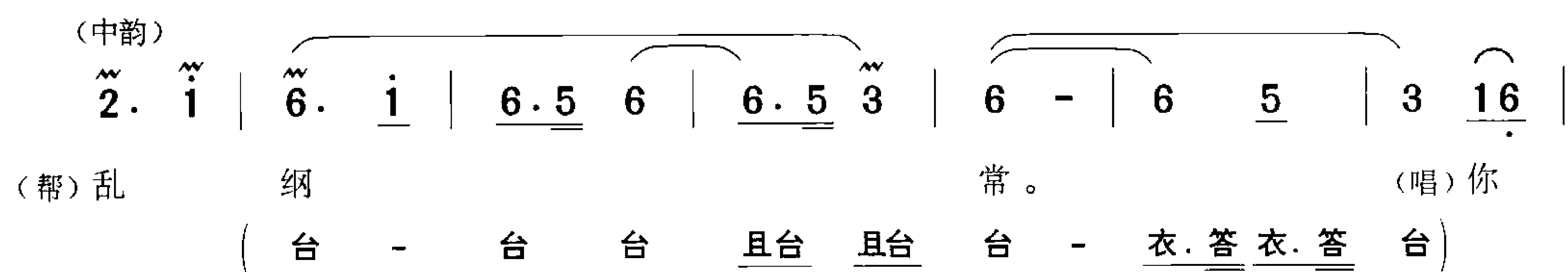
2/4 16 3 2 | 21 16 | 5 33 | 3 21 | 1 - | 3 2 1 | 3 5 |
家　政　　　贤　良，无　故　前　来　（帮）道　短　长。

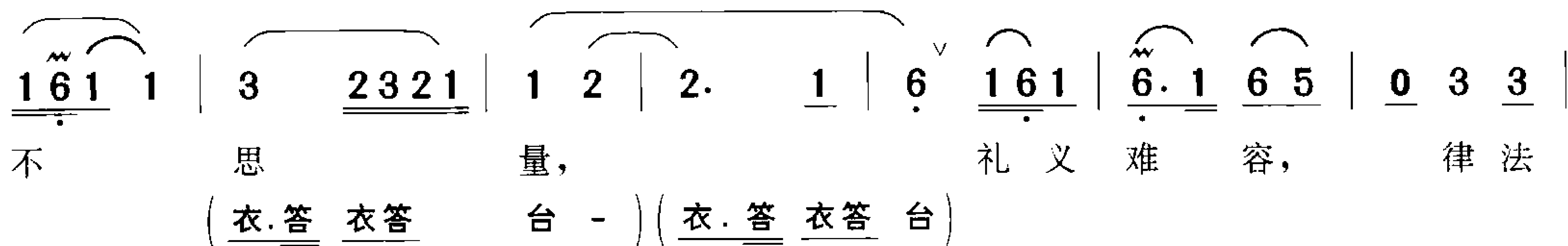
（短韵）

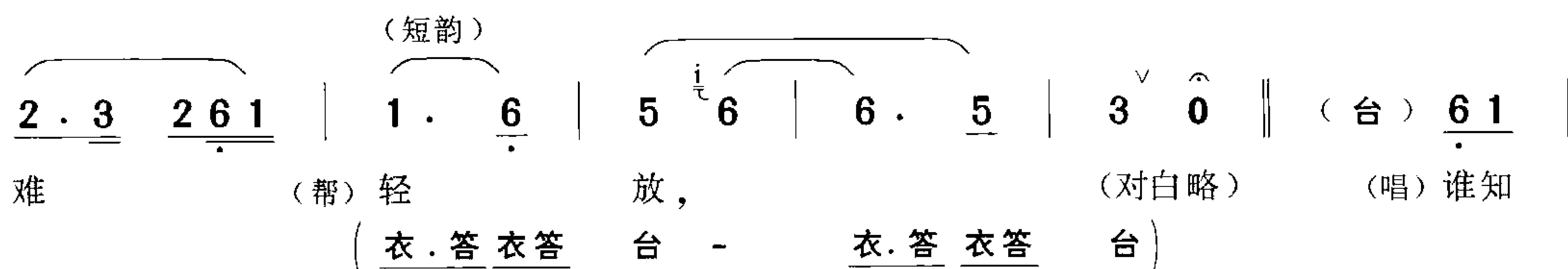
（衣.答 衣答 台 一

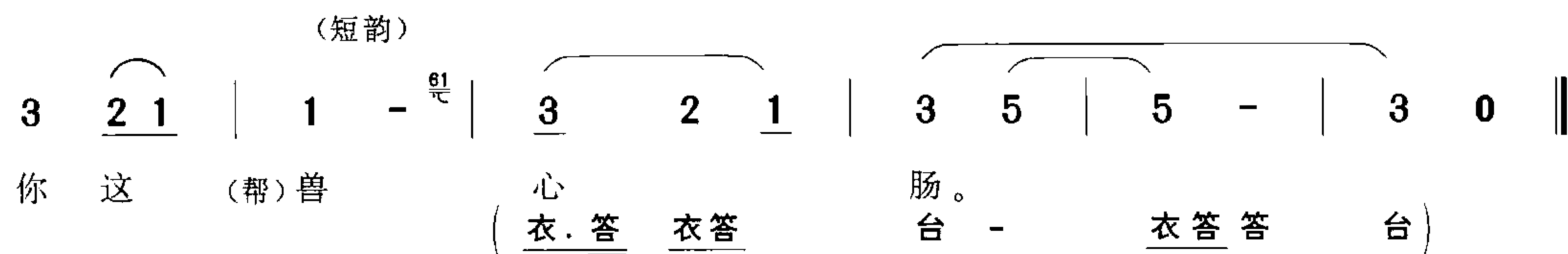
5 - | 3 161 | 1 1 | 65 35 | 6 6 | 33 232 | 2 323 |
（唱）不　顾　羞　模　样，现出　歹　形　状，依 势

衣.答 衣答 台）









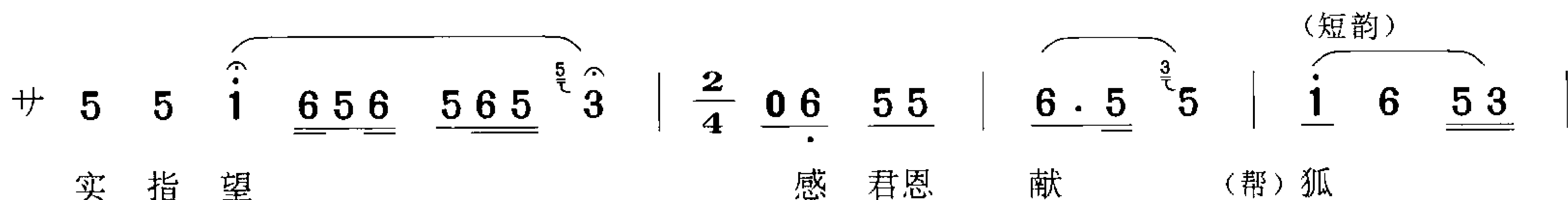
〔红衲袄〕曲牌类：有大、中型两种结构形式，中型较多，有正变体之分，各行通用，擅长表达喜、怒、哀、乐等各种情绪，并适宜用以抒情。正体词格为八句（六、六、七、七、七、七、七、七），第八句有一重句，第七句句末，一般都带一"也"字，另外，每句句首常带三个衬字，如"莫不是"、"吃的是"或"穿的是"等。正体首句散起转正板，（接前腔时，均为正板）第一至第六句为短韵帮腔句，第七句为滚唱句，第八句为重韵帮腔句。变体以正板和二流加滚较多。调式皆为五声角调式。正体唱腔如：

红 衲 袄

（《龙凤剑·回府传宣》比干［生］唱腔）

曹梅卿传唱
南 师记谱

1 = D



5 . 5 | 3 . 2 | i - | 3 . i 353 | 35 3 5 | i - |

裘，（唱）又 谁 知 圣 明 君 意

（台 - 衣.答 衣答 台）

（短韵）

i 6 . | 5 6 | 6 . 5 | 3 5 | 5 . i 653 | 30 6i5 |

（帮）纳 留，（唱）常 言 道 画 虎

（台 - 衣.答 衣答 台）

（短韵）

6 . 5 5 | 6 . 5 5 | i 6 53 | 5 5 | 3 . 2 | i - | 3 . i 33 |

不 成 反 （帮）类 犬， 倒 做了

（台 - | 衣.答 衣答台）

（短韵）

3 . 5 35 | i - | i . 5 6 | 5 6 | 6 . 5 | 3 i | 5 . i 653 |

打 草 惊蛇（帮）把 计 投。（唱）本 待 要

（台 衣.答 衣答 台）

（短韵）

3 55 | i i6 | 6 . 5 5 | 6 . 53 | 5 . 5 | 3 . 2 |

除妖 灭 怪把 纲 （帮）常 振，

（台 - 衣.答 衣答

（短韵）

i - | 3 353 | i . i 35 | i . 5 | 6 - | 5 6 | 6 . 5 |

（唱）好 一 似 兔 死 狐悲（帮）也 是 忧，

台 -）（台 - 衣.答 衣答

（重韵）

3 i i | 5 5 | 5 i6 | 6i 65 | 3 3i | 6 65 | 3 5 |

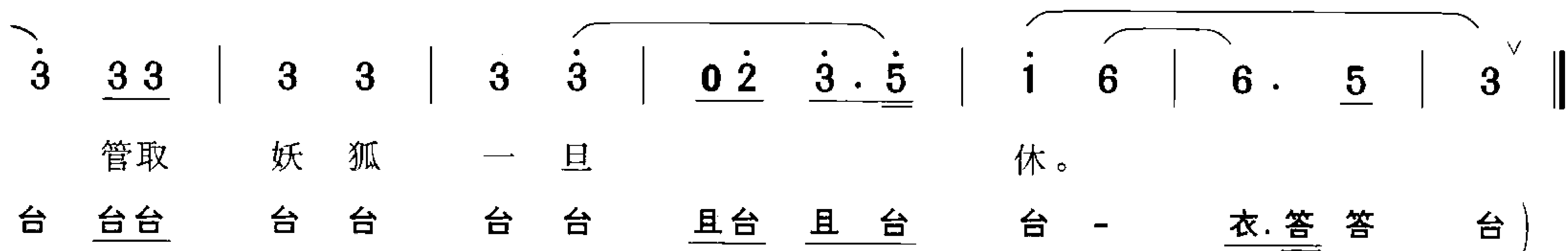
（唱）若得 君 王 参 透无 我 也，管取 妖 狐 （帮）一

（台 台

i6 53 | 5 . 3 | 5 . 6 56 | 56 3 | 0 i 25 |

旦 休，

且台 且台 台 - 台 台 台 台 且台 且台



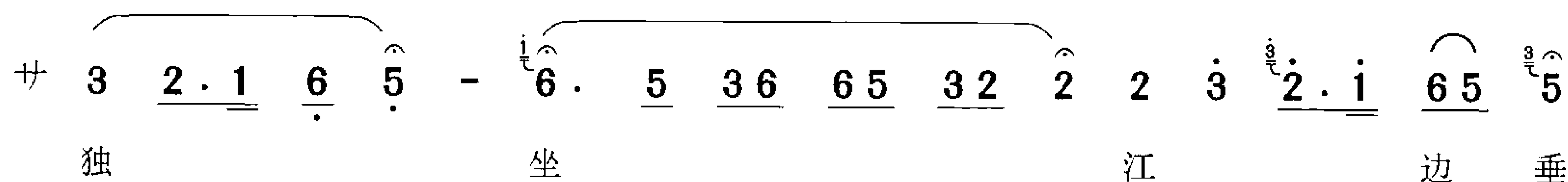
〔江头金桂〕曲牌类：为大型结构，有正、变体之分，各行通用，偏重于表现苦情内容和悲愤倾诉的情绪。正体词格为十四句（四、五、六、四、七、四、四、五、四、七、六、七、七、七）。变体有加滚和变格两种，变格第十一句，可唱五字也可唱七字，而后四个字可唱重句，也可唱叠句。正体首句散起，（接前腔时，一般唱正板）第二句、第十一句为中韵帮腔句（第十一句有甩腔乐句），第五句为切韵，第八、九、十三各句为滚唱句，第十四句为重句或帮腔句，其余各句即为短韵帮腔句。变体曲调有正板加滚，挂板加滚等。调式皆为五声羽调式。正体唱腔如：

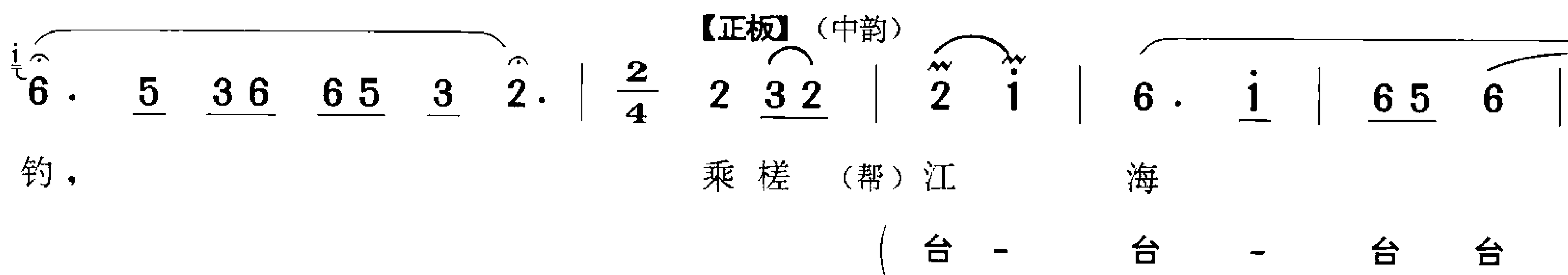
江 头 金 桂

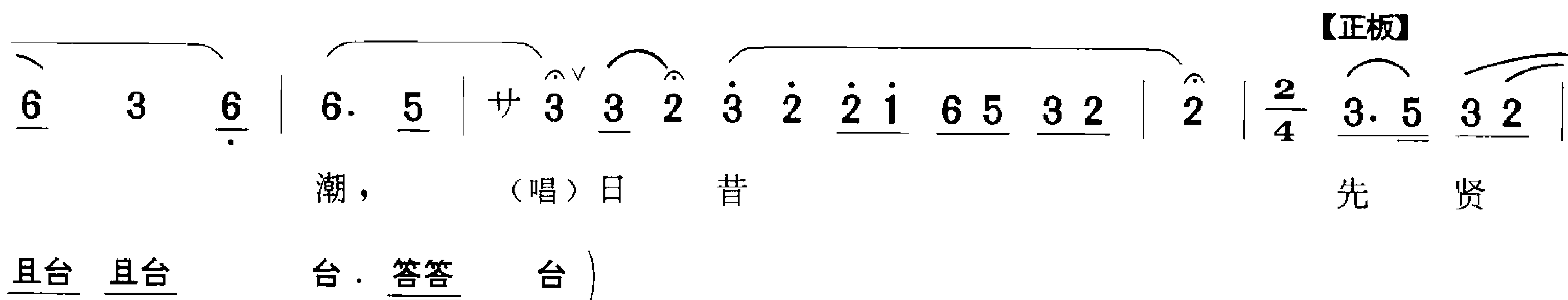
（《香袭记·钓鱼寻金》姜碧［小生］唱腔）

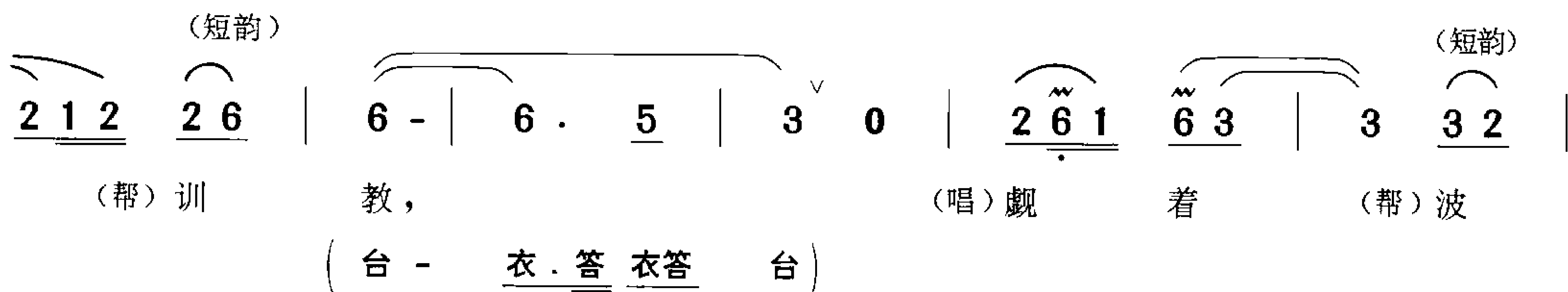
曹梅卿传唱
乘　舟记谱

1 = F









2 - | 2. 1 | 6 0 | 26i 656 | 6 #1 2 | 3 - | 23 232 |
涛。 （唱）出 仕 勿如隐 士
（台 - 衣.答 衣答 台）

（中韵）
2 22 | 2. i | 6. i | 65 6 | 653 36 | 6 - | 6. 5 |
高，把钓（帮）在 江 潮。
（台 - 台 台 且台 且台 台 - 衣.答 衣答

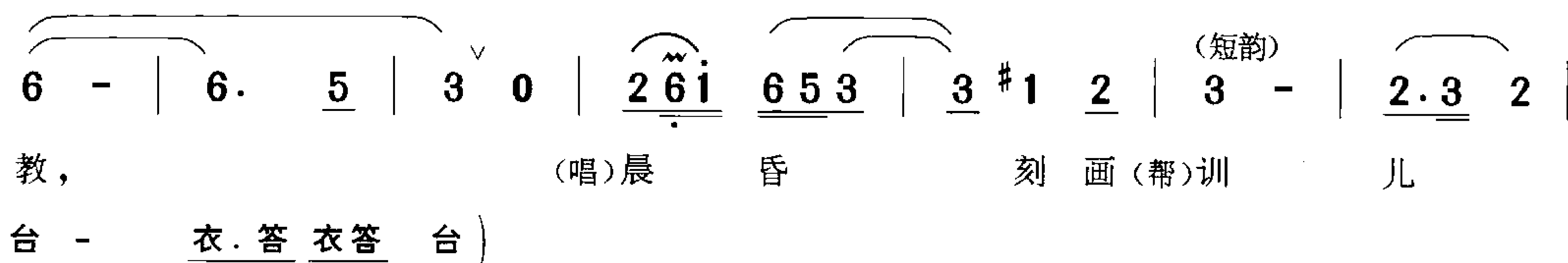
（短韵）
3 0 | 6.5 2#12 | 3.22 | 23 2 | 2.i 6 | 6. 5 |
（唱）欲 图 （帮）荣 耀，
台） （台 - 衣.答 衣答

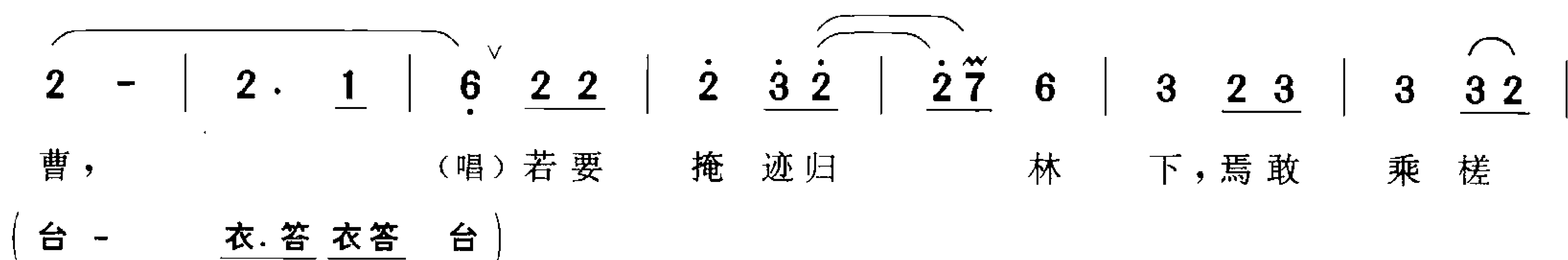
3 232 | 3 32 | 26 6i6 | 6 232 | 2 65 | 261 653 |
（唱）须把 诗书 温 饱， 青史 名 标， 不 负
台）

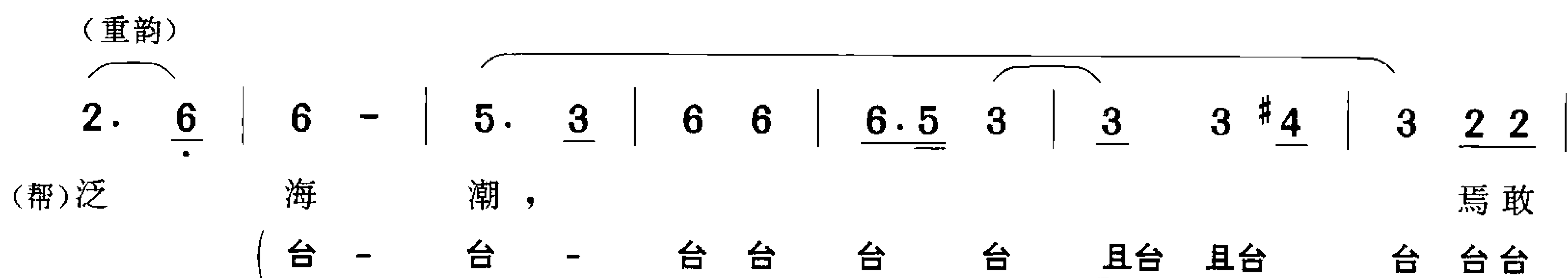
（短韵）
3#1 2 | 3 - | 23 232 | 2 - | 2. 1 | 6 0 | 2 26 |
先 贤（帮）训 教 高。 （唱）暗
（台 - 衣.答 衣答 台）

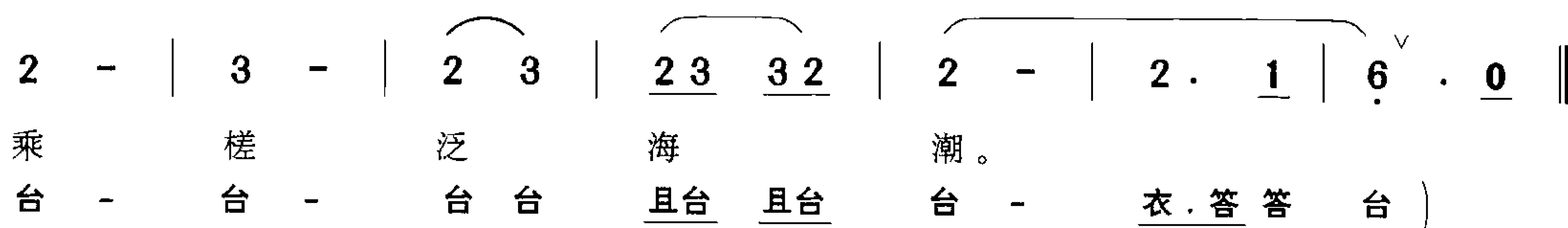
6. 3 | 2. i | 6. 5 | 3. i | 6.5 3 | 266 63 |
想 先 贤

（中韵）
3 32 | 3 2 | 2 32 | 2 i | 6. i | 65 6 | 653 36 |
训 教，先 贤（唱）训
（台 - 台 - 台 - 且台 且台









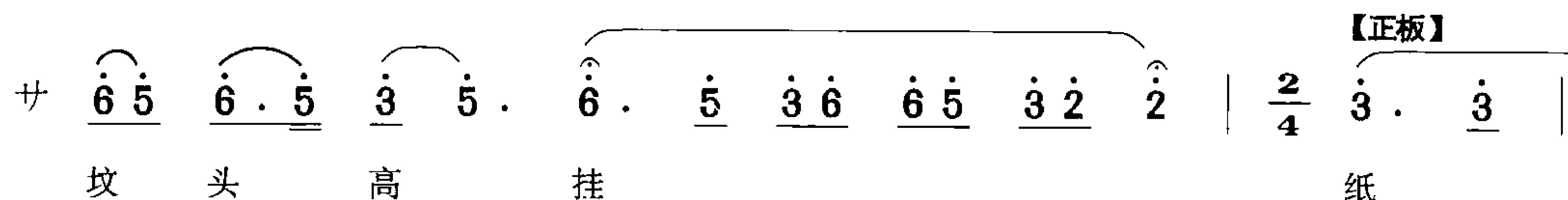
〔绵褡絮〕曲牌类：在高调曲牌中份量不大，传统剧目也较少用，但较之〔江头金桂〕类更具特色，是旦行多用的大曲牌，尤其是甩腔短韵区别于其它各类。一般宜表现伤感、含冤等情绪。正体唱词为八句（七、六、七、八、七、七、七、七），有唱合头的，也有不唱合头的，其正板首句有散起和吟起两种，起后接甩腔短句，二、三、四、五、六各句均为短韵帮腔句，七句为滚唱句，八句为甩腔短韵帮腔句。变体多加滚或变格，有正板加滚、二流加滚和挂板加滚等。调式皆为六声羽调式。正体唱腔如：

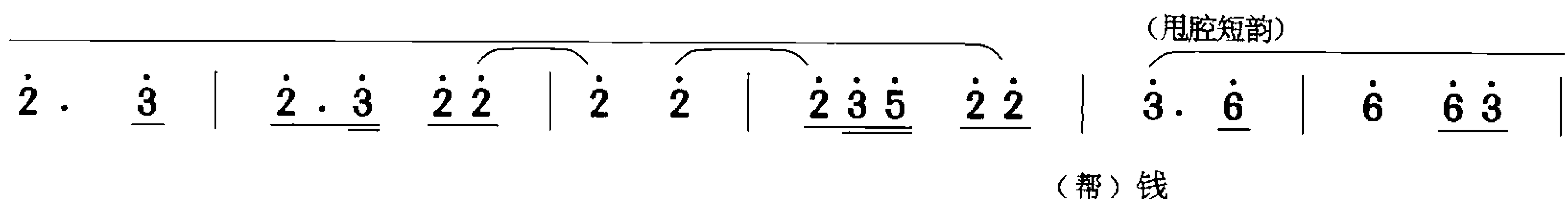
绵 褡 絮

（《目连救母·曹氏清明》曹赛英〔贴〕唱段）

1 =G

曹跃春传唱
乘　舟记谱





(短韵)

2 36 | 2 121 | 6· 1 | 2· 1 | 6 66 | 6 62 | 212 26 |

新， (唱)聊表 孩 儿 (帮)孝

(台 - 衣.答衣答 台)

(短韵)

6 - | 6· 5 | 3 66 | 3·5 53 | 35 3216 | 5·3 2 |

敬， (唱) 报答 娘 亲养 (帮)育 恩，

(台 - 衣.答衣答 台) (台 -

(短韵)

2· 1 | 6 66 | 6 632 | 6 62 | 212 26 | 6 - |

(唱) 纵有 千 文， (帮)怎 赎 娘 身，

衣.答 衣答 台) (台 -

(短韵)

6 5 | 3 66 | 635 53 | 35 3216 | 5·3 2 | 2· 1 |

(唱)就是 金 银如 (帮)山 积，

衣.答衣答 台) (台 - 衣.答 衣答

(短韵)

66 66 | 6 22 | 212 26 | 6 - | 6· 5 | 3 632 |

(唱) 也 难买 娘 亲再 (帮) 回 生。 (唱)哎

台) (台 - 衣.答衣答 台)

3·5 32 | 2 66 | 6 32 | 3·5 52 | 2 66· | 6 32 |

娘 啊， 儿今 将 纸 挂 坟前， 知我 娘 亲

(甩腔短韵)

3· 3 | 2· 3 | 2·3 22 | 2 2 | 235 22 | 3· 6 |

歆 (帮)不

6 63 | 2 36 | 2 121 | 6· 1 | 2 - | 2· 1 | 6 0 ‖

歆。

(台 - 衣答 答 台)

“九调”类曲牌：“九调”，属套曲形式，这种套曲由十支曲牌组成。如〔步步娇〕九调，由〔新水令〕、〔步步娇〕、〔折桂令〕、〔江儿水〕、〔雁儿落〕、〔侥侥令〕、〔收江南〕、〔园林好〕、〔沽美酒〕、〔清江引〕等十曲。但实际上只用九支，即首曲用〔新水令〕就不用尾曲〔清江引〕，尾曲用了〔清江引〕，就不用首曲〔新水令〕，因而叫“九调”。九江青阳腔传统戏中只有《蝴蝶梦》和《三积德》两套“九调”较完整。《三积德》为流板形式的九曲组套，《蝴蝶梦》是正板形式的九曲联缀，其正板形式较为典型，为高调曲牌“九调”类的代表，适用于叙述、兴奋、激动等处。

〔步步娇〕“九调”，为《蝴蝶梦》中“拾金”一折选用。开首曲牌没有〔新水令〕，是从〔步步娇〕开始，故称〔步步娇〕九调。其特点为：

〔步步娇〕，按与别的戏中所用的比较，该曲牌已是变格形式。它的正体应为七句（七、五、五、四、五、五、七），但第一句的头四个字，便不是正〔步步娇〕的唱法，而采用〔北驻马听〕的曲调，以后各句才是加字的正句。

〔折桂令〕，唱词正体为九句（七、七、七、七、七、七、八、七、七），而此曲牌的第八句“几时得护国帮家男儿发达”中，“男儿发达”则用叠句唱法。

〔江儿水〕，唱词正体为八句（五、五、七、七、七、六、四、六），与常用〔江儿水〕相同。

〔雁儿落〕，唱词正体为九句（九、九、九、九、五、二、六、二、六），此处的第一、二句采用三句落韵的处理方法。

〔侥侥令〕，唱词正体为四句（五、五、七、六），结构未变。

〔收江南〕，唱词正体为五句（八、六、七、六、十），但这段曲牌的第二句，唱作两句落韵，稍有变化。

〔园林好〕，唱词正体为四句（七、七、七、六），结构未变。

〔沽美酒〕唱词正体为十句（六、六、七、六、七、四、七、七、七、七），此段曲牌首句加重句，第二句又以两句落韵，稍变乐句和曲调。

〔清江引〕，唱词正体为五句（七、五、五、五、四），结构未变。

上述九调唱词结构和腔句虽有特殊处理，但曲调上基本是按照正板演唱，仍是正体形式。其调式均为五声角调式。

〔孝顺歌〕曲牌类：这类曲牌为数不少，具有结构全折戏唱腔的能力。曲调粗犷豪放，多为净、杂、丑、夫等行演唱。正体唱腔如：

孝 顺 歌

（《台城·讨债》金三老［末］唱腔）

曹梅卿传唱
张 愚记谱

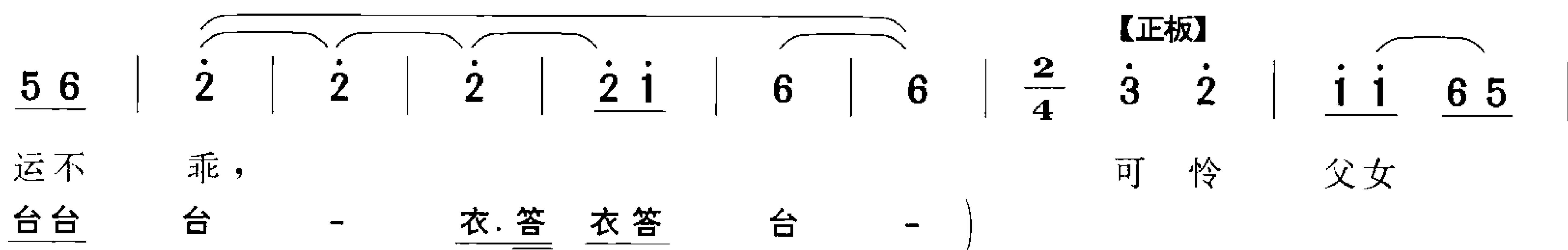
1 = D

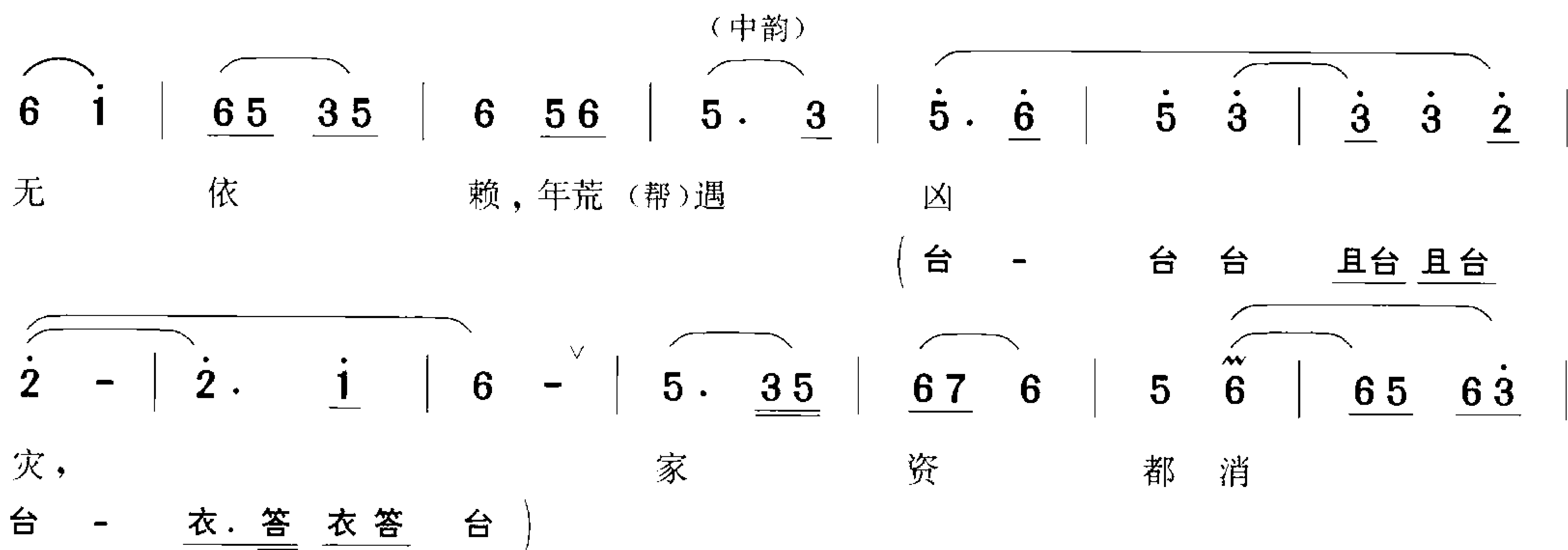
（中韵）

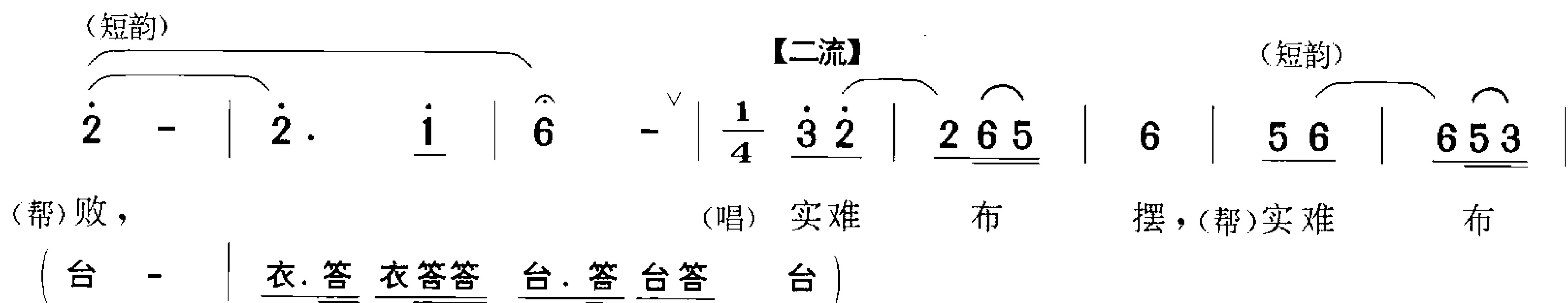
廿 0· 0 0 6 6·5 4· 2 i 2· i 6 （筶筶.） | 1/4 5i65 | 6 |

时·不 利 运 不 乖， （帮）时 不 利

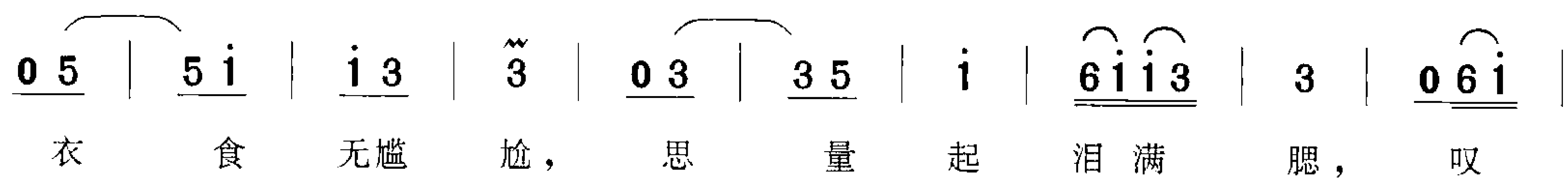
（台台 台

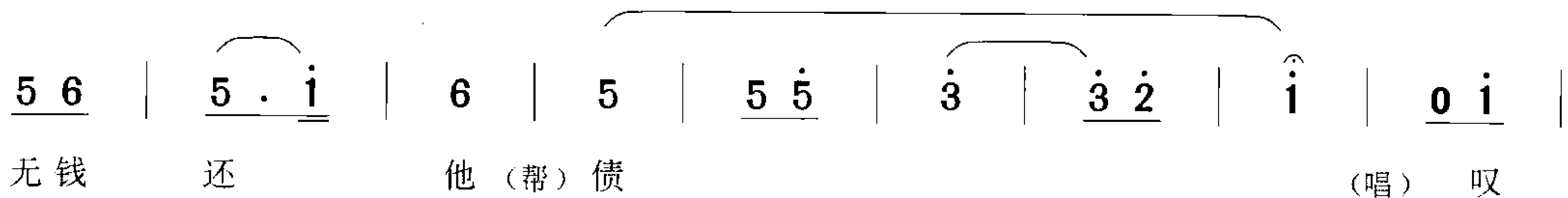


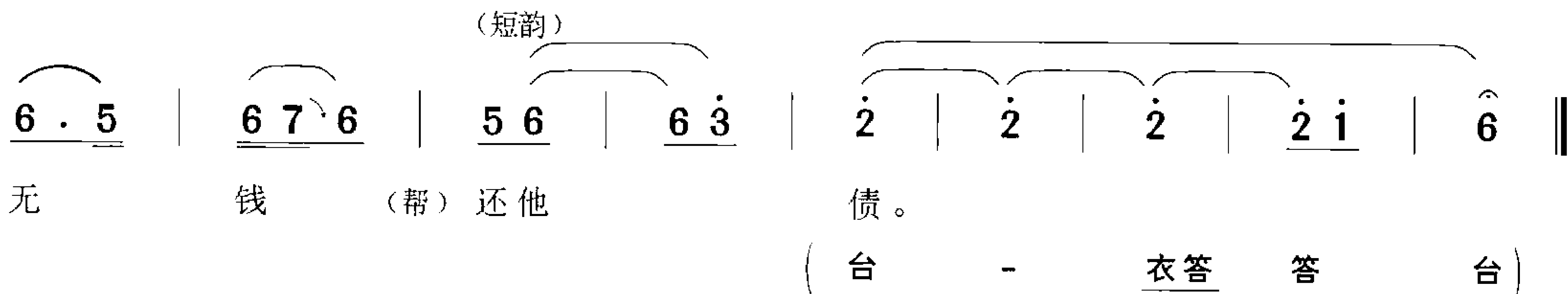












〔香柳娘〕曲牌类：这类曲牌的情绪与其他类截然不同，特别是运用了“变宫为角”（7 ＝ 3）的五度转调，给人一种非常新鲜的感觉，闲游时多用短小曲牌，叙苦处，

也有大型的长调。正体唱词为三句体（五、四、七），变体很少。正体在实际运用中，可以不断反复。以正板演唱，首句是重句滚唱句，二、三两句为短韵帮腔句。调式为六声角调式。正体唱腔如：

香　柳　娘

（《双拜相·挡桃》刘湛［小生］唱段）

曹梅卿传唱
乘　舟记谱

1 = G

【正板】

2/4 （台）5 | 7 2 | 6· 5 | 5 5 | 7 2 | 5 3 5 |
步　园林闷　　煎，步　园林闷

2 - | 3 2 | 2 1 1 6 | 5 6 | 6· 5 | 3 3 5 |
煎，　时将　（帮）下　展，　（唱）重游
（短韵）
（台 - 衣.答 衣答 台）

3 6 5 | 5 3 | 7 2 | 2 3 2 | 3 5 | 5 - | 3 0 ‖
旧　景　（帮）心　留　恋。
（短韵）
（台 - 衣答答 台）

横直曲牌。横直曲牌是九江青阳腔音乐的重要组成部分，无锣鼓，无帮腔，用笛子伴奏的叫“横调”，用唢呐伴奏的叫“直调”，与高调相比，艺人们又称它为“矮调牌子”。曲牌的运用分联套、单用、公用三种。联套曲牌有九支曲牌联套，也称“九调”，与高调曲牌的“九调”布局稍有不同。横直曲牌联套不用〔沽美酒〕和〔清江引〕两曲，而接〔尾声〕。也有少于九支曲牌的联用，也有插入其它曲牌，如〔香柳娘〕、〔出队子〕等九调与单用曲牌的组合套式；单用曲牌，即为一支曲牌单独使用；公用曲牌，由众人齐唱的单支曲牌在多种戏中共用，或词曲其用，或改词借用。正体横调〔步步娇〕例如：

步　步　娇

（《双拜相·游园》徐风娘［旦］唱腔）

曹跃春传唱
乘　舟记谱

1 = G

サ 1 - 1 6 5 | 2/4 5 1 6 5 3 | 2· 5 3 2 | 1· 3 2 1 6 5 | 1· 2 3 |
追　思　吾梦　真　奇　异，

561 65 | 2.5 32 | 1.3 26 | 1.2 3 | 2.1 65 |
悄离 香 闺 内，

56 1 | 6.1 35 | 6 56 | 1.2 16 | 5.1 632 |
低声 莫 乱 啼，恐漏 泄 神

1.2 3 | 3.2 13 | 2.1 65 | 356 1 | 6.1 3535 |
机， 好 似 神模 矣， 步 上 月 台

6 5165 | 3 332 | 3 5 6 | 1.2 35 | 23 26 | 1 - ‖
西，将身 且 把 栏 杆 倚。

正体直调〔玉芙蓉〕例如：

玉 芙 蓉

（多戏通用众唱公曲）

1 = G

曹跃春传唱
乘 舟记谱

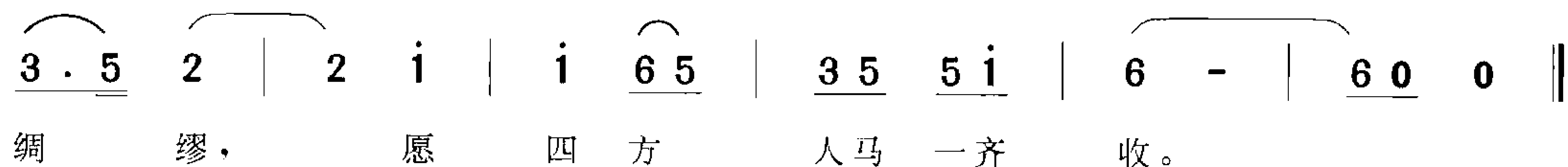
【正板】

サ 3 5 61 65 3 51 6 - | 2/4 51 653 | 2. 3 | 5.3 23 |
人 马 坂 上 游， 千里 难 行

2 - | 2. 3 | 5.3 23 | 2 - | 65 32 | 36 532 |
走， 这 一 回 须当 要 破

13 2 | 210 323 | 35 323 | 2 65 | 6 1 | 3 3 5 |
釜 沉 舟。江 山 一 旦 归 吾

6 532 | 1 2 | 5 1 3 | 2 532 | 3.5 2 | 2312 |
手，斩将 还 须 定 九 州。纵 江 游， 愿 雌雄



高调曲牌的板式，有〔正板〕、〔二流板〕、〔散板〕、〔讲板〕四大类。〔正板〕，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），也有唱成一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。〔二流板〕，又名〔流水板〕或〔快板〕，分〔急二流〕和〔缓二流〕，〔急二流〕有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）；〔缓二流〕比〔急二流〕要缓，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。〔散板〕，包括〔散板〕、〔挂板〕、〔导板〕、迈腔。〔散板〕，散唱形式：〔挂板〕，每句散唱最后一字拖音结束时缓缓地击上一板；〔导板〕，位于首句，〔正板〕前的散唱句；迈腔，即拖腔、耍花腔。〔讲板〕，又名〔数板〕，类似莲花落。还有一种非唱非白的“赞子”，这种“赞子”句必须有韵，每句完后击小锣二、三下。

高调曲牌的板式运用也有多种形式：如整首曲牌全唱〔散板〕的；整首曲牌全唱〔二流板〕的；整首曲牌全唱〔正板〕的；或一首曲牌中先唱〔散板〕后转〔二流板〕的；或一首曲牌中先唱〔二流〕后转〔正板〕的；和一首曲牌中唱〔二流板〕和〔正板〕、但其中又插入许多〔散板〕的。如此等等。

高调曲牌传统演唱方式为传递式的一人主唱，众人帮和。即一句腔分为三个层次送出，主唱者先唱一腔；上手即接帮腔句进入二腔；再由众乐手紧接帮腔句最后一字至三腔，这个程序艺人们称之为“送音”。稳定调高，渲染气氛，加固调门，最后结束乐句。主唱者由于行当脚色不同，唱法上也有区别。青阳腔分十大行当，约有两种不同的唱腔结构形式：一为旦、贴和小生三行的女腔式，特点是音域宽，跳度大，旋律起伏华丽，用真假声演唱。另一为其它七行的男腔形式，特点是音域窄，跳度小，旋律平稳直朴，以真声演唱为主，其中又分细腻与粗犷两种润腔手法。

九江青阳腔伴奏音乐，包括器乐曲牌与锣鼓牌子。器乐曲牌又叫过场牌子或吹打牌子，分礼乐、军乐、喜乐、宴乐、舞乐、神乐、哀乐七类；锣鼓牌子分念句锣鼓、唱腔锣鼓、身段锣鼓、开场锣鼓。唱腔锣鼓又分开口锣鼓、分句锣鼓、帮腔锣鼓三种。

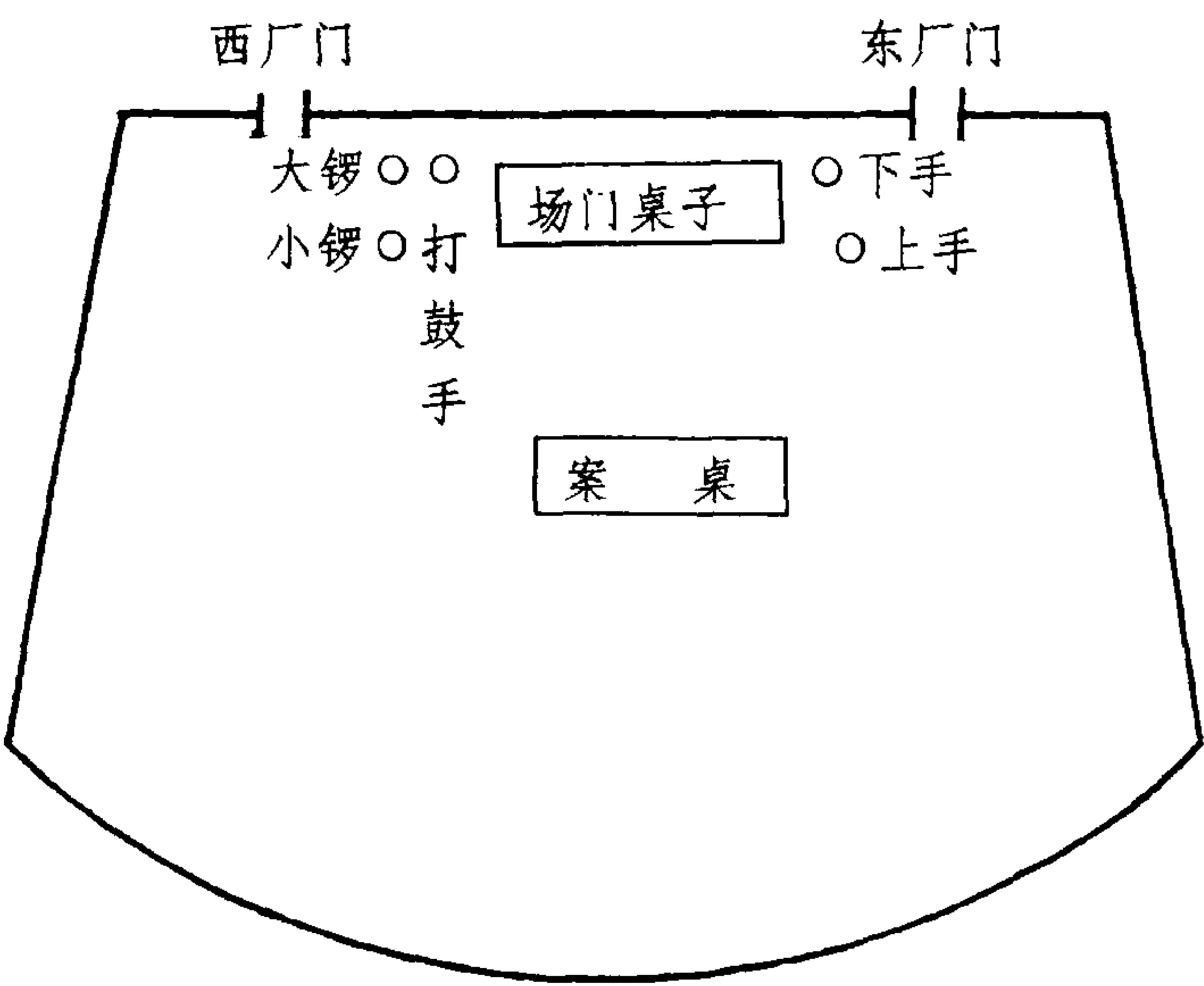
九江青阳腔传统乐队设在舞台两侧的附台上（或在台中屏风前），分东厂和西厂，共六人，一边三人。

西厂：又叫“武场”。包括打鼓佬一人，负责板、鼓，兼打马锣或镲子；大锣师傅一人，专打大锣，并兼西边台上的检场和准备演出时演员临时需用的茶盘、文房四宝等道具；小锣师傅一人，除打小锣外，还要协助检场师傅丢垫包，如台上演员跪拜时需用两个垫包，检场师傅与小锣师傅各丢一个，同时负责西厂上搬放演出时的一把固定椅子且兼云锣，演出前，待场面准备工作全部完毕，由小锣师傅用锣片向后台招呼，表示可以开演。

东厂：又叫“文场”。负责剧中的过场吹奏，有的还兼“武场”的铙钹，马锣或镲子的演奏。上手师傅一人，负责唢呐、笛子，附带马锣或镲子；下手师傅一人，协助上手，吹唢呐、笛

子和打大钹;检场师傅一人,负责舞台上演出的检场工作。

九江青阳腔传统乐队坐位如下图:



传统使用的打击乐器共九种:锣,老艺人称它"苏锣"(据说出自苏州),较今天所用的大锣略大,以轻锤击敲便能发出清晰洪亮的声音。小锣,中心敲击面颇大,声音不尖,但较强。马锣,云锣又叫"掌锣",握在手心中击打,发音清丽集中。大钹,圆顶隆起似碗形,故曰"圆顶钹",声音浑厚、朴素。小钹,又叫"镲子"或"苏云",状似"圆顶钹",但很小,声音活泼、清脆、柔和。堂鼓,板鼓,又名"边鼓",较小板鼓矮三分之一,其中心敲击面又较小板鼓约厚一倍,声音略淳。

锣鼓字谱说明:

仓　大锣独奏,或大锣、小锣、钹齐奏。

匡　大锣轻击。

台　小锣独奏,或小锣、小镲、马锣齐奏。

令　小锣轻击。

且　钹独奏,或钹、小锣与镲等齐奏。

才　钹轻击和闷击。

齐　小镲独奏,或小镲、小锣等齐奏。

朗　马锣独奏,或马锣与小锣等齐奏。

衣　板独奏,或板、小锣、小镲齐奏。

打　板鼓单签击奏,或双签齐奏。

盱河戏音乐　包括高腔、昆腔、弹腔和杂腔,以唱高腔和弹腔为主。舞台语言以广昌官话为基础,其语音调值见下表:

调类	阴平	阳平	上声	去声	入声
调型	降升调	中升调	高降调	低降调	高促调
调值	˨˩˧ 213	˧˦˦ 344	˥˨ 52	˨˩˩ 211	˥ 5

高腔。又称盱河高腔，曲牌体，保留约一百四十余支，主要存于高腔戏《孟姜女》中，有曾家"孟戏"高腔和刘家"孟戏"高腔两种路子。

其特征是音调优雅，旋律婉转，多于中音区回旋，只到帮腔之处才把调门翻高；同时，免去帮腔锣鼓，减少帮腔乐句；唱腔中使用的伴奏乐器，改以小锣小鼓；演唱时于曲调中常常夹以道白，有唱有念，谓之"夹白混唱"；曲词文体基本上为长短句。刘家"孟戏"高腔曲词较文雅深奥；曾家"孟戏"高腔则土俗浅显。两路高腔曲牌都含有南曲和北曲，均由腔句和滚唱结合组成，部分曲牌只有腔句无滚调，常重复曲牌末句的词和腔作为结束，也可反复唱同一曲牌。"杂白混唱"的曲牌往往分成若干小段，唱与白循环往复进行。

曲牌分正体和变体。正体的词曲格式严谨。变体则有的加"滚唱"；有的将原曲牌的乐句、乐段增加或减少；有的滚唱句移调，变化格式色彩；有的曲牌相同而分出男腔女腔；有的吸收了道士腔的吟诵调；更有一种特殊的腔句，在几个单音或短小腔句之后突然用窄声（小嗓）翻高唱"衣"音，再接小锣小鼓为过门，用作曲牌的起腔或另一乐句的开始。

板眼，有〔散板〕（卄）、一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）、有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）和紧打慢唱等形式。

曲牌运用的手法分为：曲牌联套体、主联曲体、主曲体、单曲体等四种。

曲牌联套体，有南曲联套，北曲联套和南北合套。南曲联套，所用皆南曲曲牌，比较灵活，一般曲牌的套数不定，每支曲牌的段数不定，每段的字数也不定。北曲联套，仅存刘家"孟戏"《老君上寿》一折中昆曲化了的北曲联套，即〔新水令〕、〔折桂令〕、〔收江南〕、〔沽美酒〕、〔清江引〕。南北合套的也不多见，如刘家"孟戏"《板桥遇兄》一折〔新水令〕（北）、〔江儿水〕（南）、〔雁儿落〕（北）、〔侥侥令〕（南）、〔沽美酒〕（北）、〔尾声〕（南）较为完整。南曲由主角演唱，北曲为配角所用。

主联曲体，在一折戏中，以一支曲牌为主，联用或犯用其它曲牌。

主曲体，一支曲牌，采用主体和变体反复运用贯串全折。

单曲体，毫无联系的若干支曲牌，在一折戏中单独出现和使用。

传统演唱为一唱众和的形式，唱腔中不垫打击乐，只用小锣小鼓作过门。场上主唱，乐手帮腔，有帮正段腔，有帮重句腔，但更多的是接帮腔下句或一句腔中的后半句。近数十年改由幕后帮腔，分男声、女声和男女齐帮唱，并采用了以高胡为主奏乐器的民族管弦乐器伴奏。

曾家"孟戏"高腔曲牌分〔江头金桂〕、〔腊梅花〕、〔红衲袄〕、〔驻云飞〕和〔比云飞〕等五大类。各类曲牌的基本腔如下：

选自《姜女拾书》孟姜女唱段
（曾德祺演唱）

【江头金桂】

1/4 2 | 2·2 | 6 | 6 | i6 | 65 | 52 | 2 | 2 |

为 君（了）有 道 其国 必 昌， 为

2·2 | 2 | 1616 | i6 | 65 | 52 | 2 | 2 | 2·2 |

君（了）无 道 其国 必 殃， 为 君（了）

6 | 6 | i6 | 65 | 52 | 2 | 222 | 2 | 2616 |

听 信 奸臣 之 言， 筑此（了）长 城

60 | 222 | 2 | 26 | 60 | 56 | 653 | 56 | 653 |

陷害（了）良 民， 只恐 怕 失却 民 心

53 | 65 | 5 | 53 | 21 | 2 | 2 | （下略）

国 遭 倾。

选自《滴血认夫》孟姜女唱段
（曾德祺演唱）

【腊梅花】稍慢

1/4 65 | 65 | 6·i | 535 | 6 | 5 | 56 | 653 | 36 |

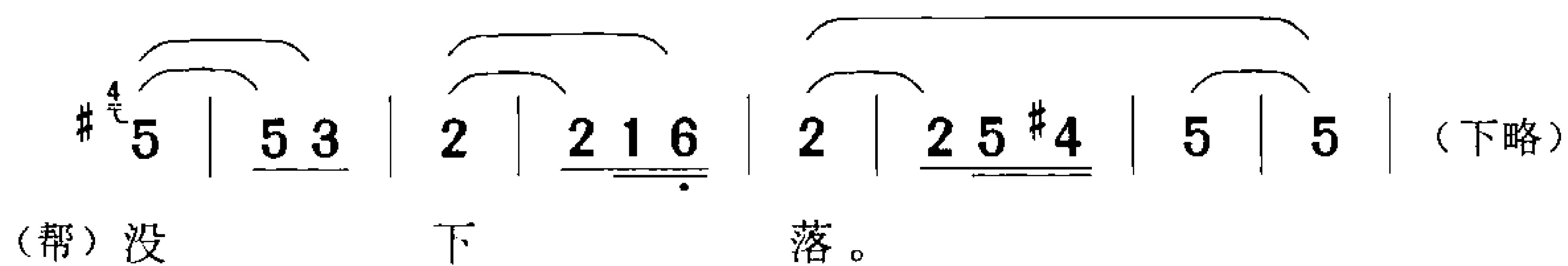
哭得 喉干 泪 滂 沱， 只为 范 郎 受

51 | 2 | （才才 | 七才 | 七大大 | 才0） | 65 | 65 | 6·i |

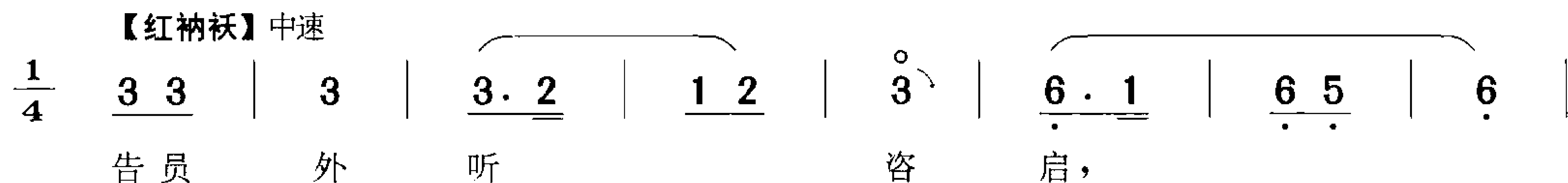
折 磨。 三魂 杳杳 归

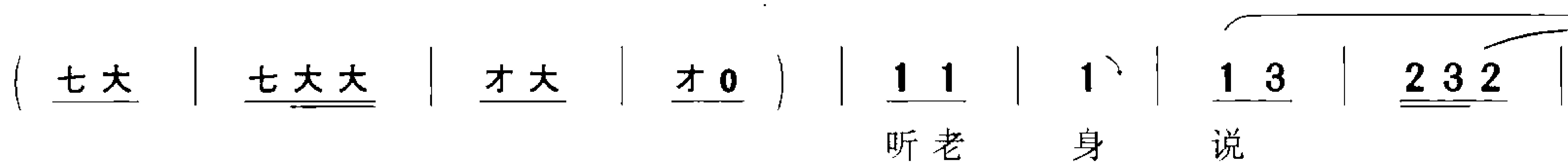
535 | 6 | 5 | 32 | 23 | 3 | i6i | 66 | 65 |

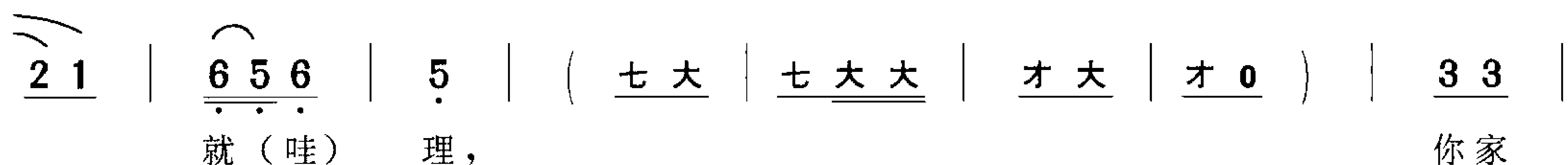
何 处， 七魄 茫 茫， 七魄 茫茫

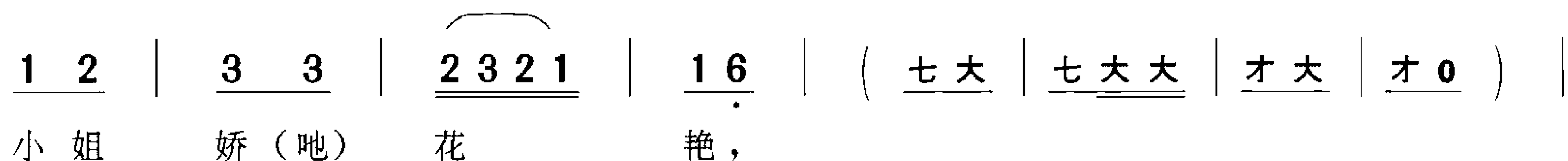


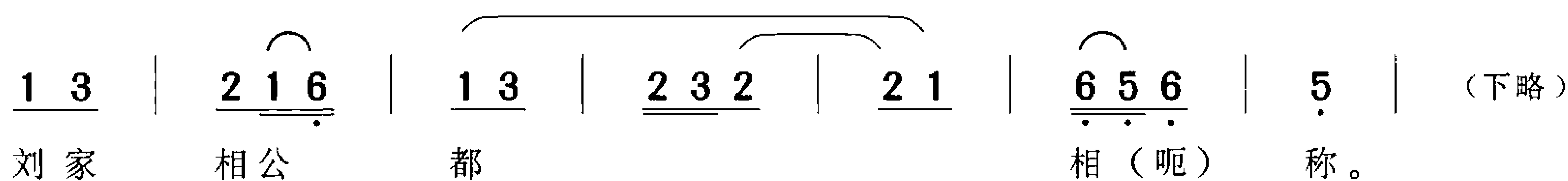
选自《说媒》媒婆唱段
（曾德祺演唱）



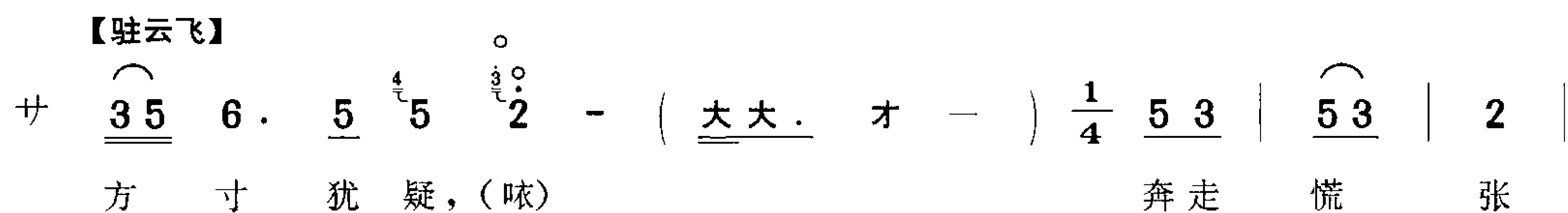


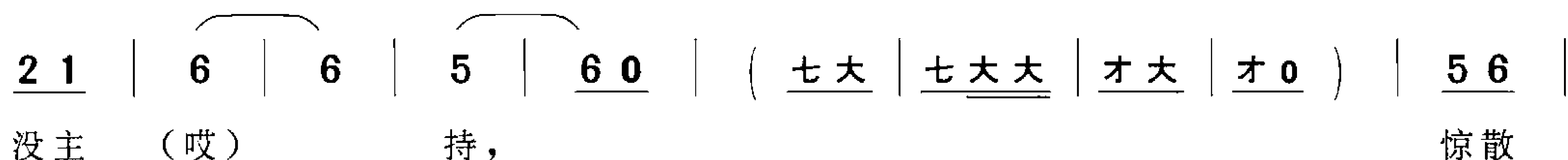


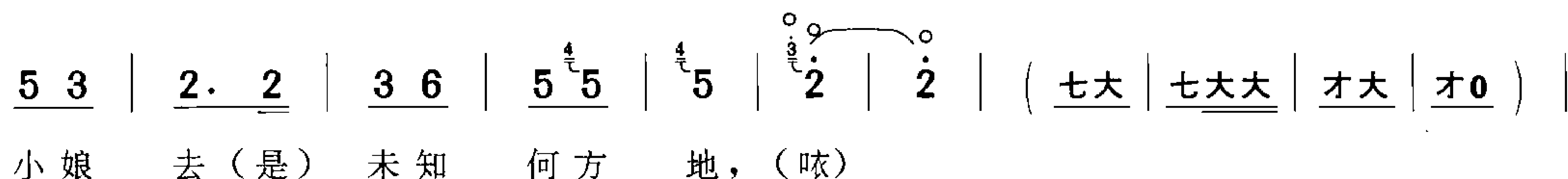


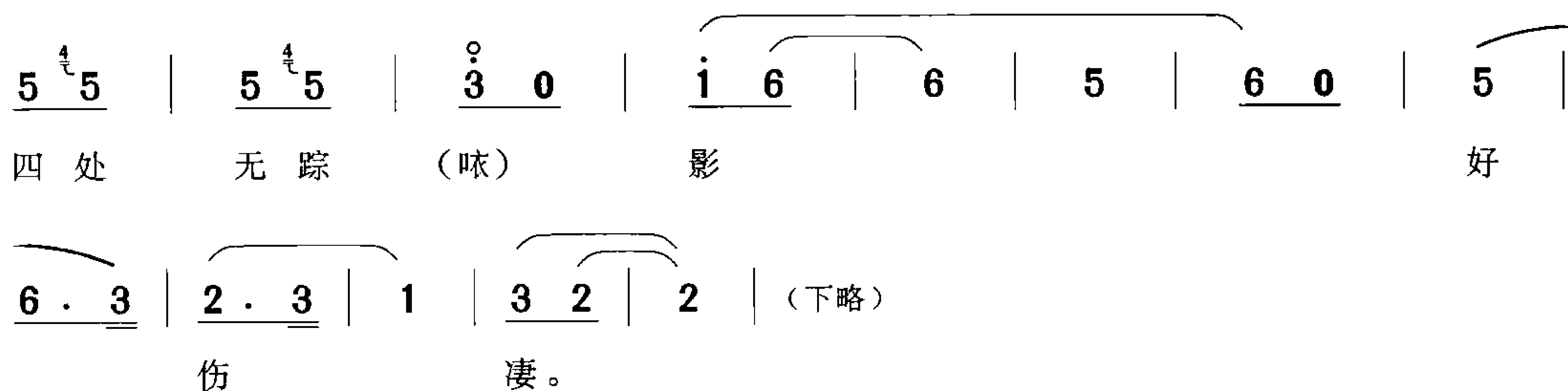


选自《主仆相会》四郎唱段
（曾德祺演唱）



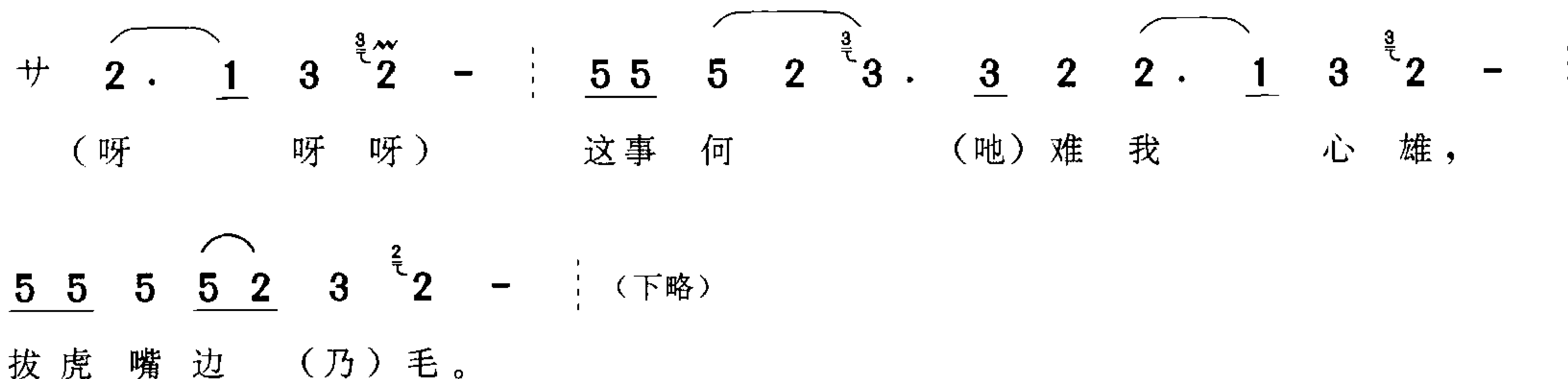






选自《阿单起兵》番将唱段
（曾德祺演唱）

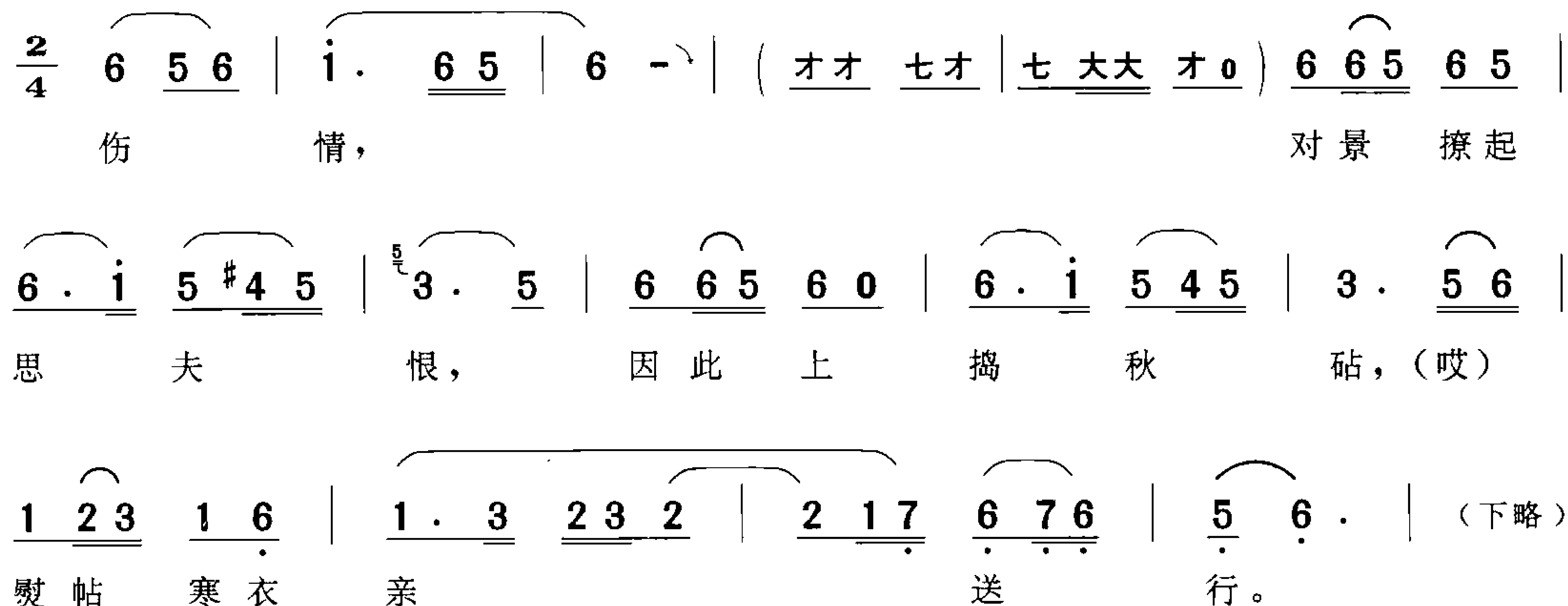
【比云飞】



刘家“孟戏”高腔曲牌分〔山坡羊〕、〔驻马听〕、〔绵褡絮〕、〔朝天子〕、〔驻云飞〕、和〔胡捣练〕等六大类。各类曲牌的基本腔如下：

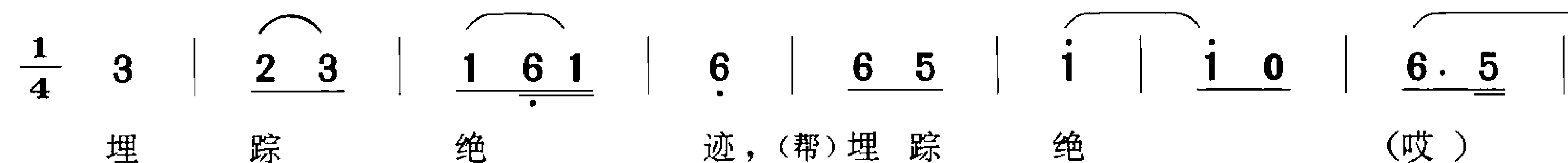
选自《姜女送衣》孟姜女唱段
（陈立庆演唱）

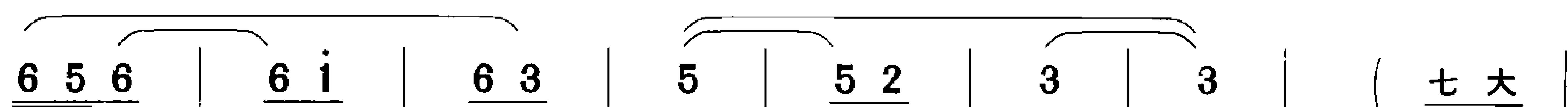
【山坡羊】



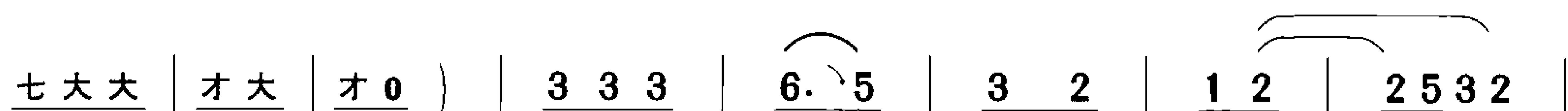
选自《范张逃走》范杞良，张元华唱段
（谢梅生演唱）

【驻马听】中速

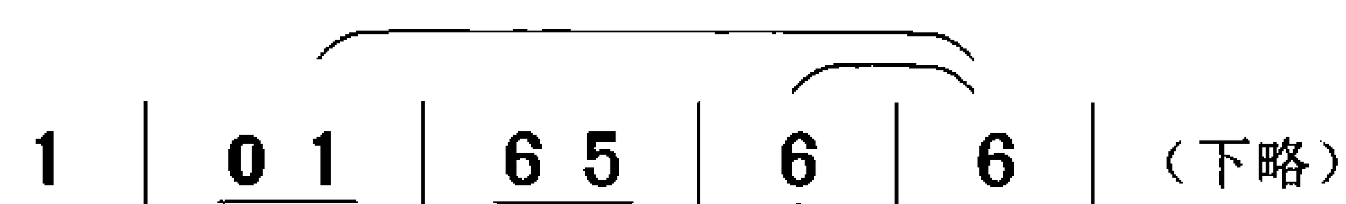




迹，



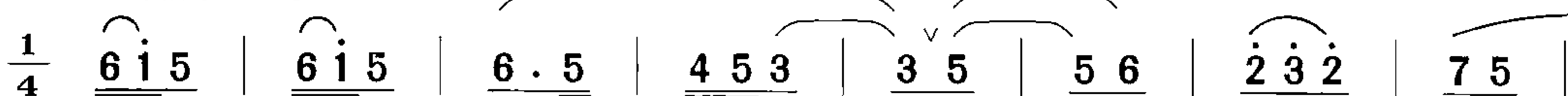
（范张唱） 隐隐你 休 露（呀） 这消



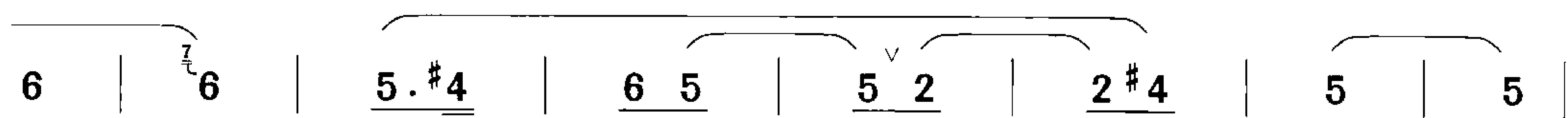
息。（哎）

选自《主仆分别》孟姜女唱段
（陈立庆演唱）

【绵搭絮】稍慢



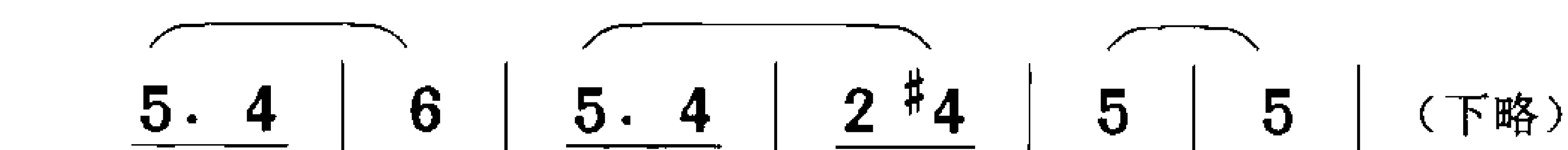
邮 亭 回 首 暮 （哎） （帮）云 （乃）



（哎） 遮，



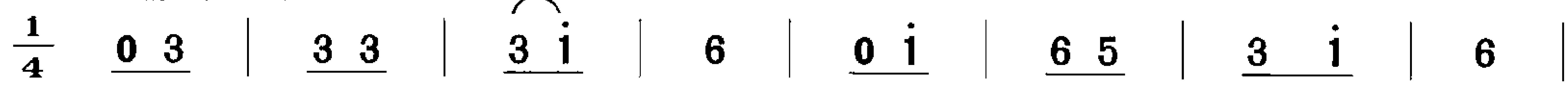
（孟唱）西望 长 安 隔断 青山



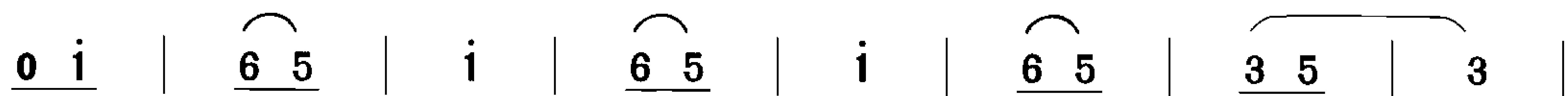
（帮）不 见 家。

选自《姜女观灯》观灯人唱段
（谢梅生演唱）

【朝天子】稍快



往 前村 许 庄， 望 高楼 孟（呃） 姜，



知 她 容 貌 婵 娟 样。

0 i | 6 5 | 3 i | 6 | 0 i | 6 5 | 3 i | 6 |

发 誓愿 三（乃）行， 守 终身 不 忘。

0 i | 6 5 | i | 6 5 | 3 5 | 3 | i | 6 5 |

遇 元宵 景 色 相 当。灯 光

i | 6 5 | 3 3 | 3 5 | 6 5 | 6 | 0 5 | 3 2 |

月 光 星光 真 亮， 高 楼上

6 | 1 | 01 | 12 | 3· 3 | 333 | 35 | 5 |

歌 声 嘹 （呃） 亮，（呃） 不忘了 空中

渐慢

サ i i 6 6 - | （下略）

惆（呃）怅。

选自《范张讲学》范杞良唱段

（谢梅生演唱）

【驻云飞】

サ 66 55#45 5 2 - （才·大大 | 才 一）| 1/4 22#1 |

道贯 古今， （咴） 圣经

22#1 | 2 | 2·i | 6i6 | 6i6 | 5 | 6 | （七大 |

贤史 不 （咴） 夸。

七大大 | 才大 | 才0 ）| 253 | 51 | 255 | 55 | 2 |

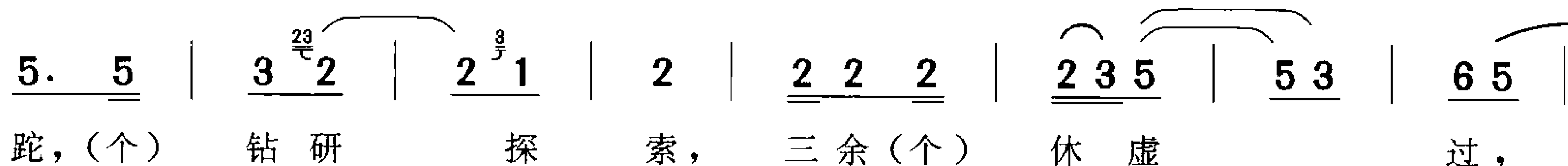
文韬 武略 备，方可 振帮，（咴）

2 | （七大 | 七大大 | 才大 | 才0 ）| 5 | 5 | 5 |

须 着 意，

2 | 2 | （七大 | 七大大 | 才大 | 才0 ）| 253 | 36 |

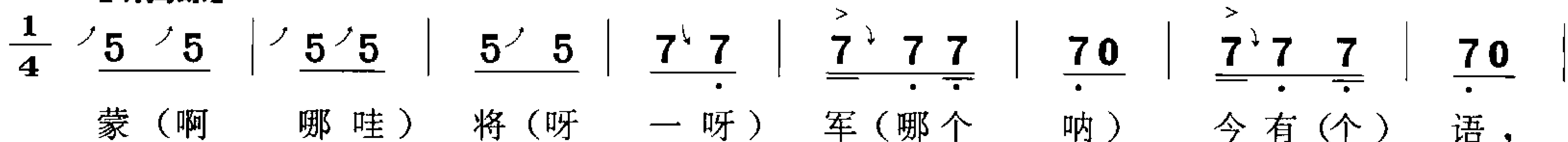
（咴） 勿任 蹉

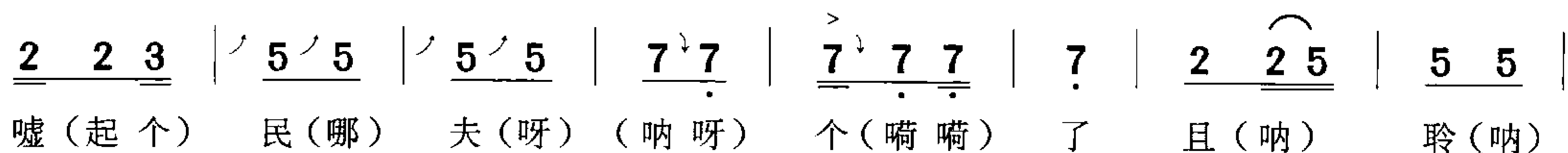


5 | （下略）

选自《将军点夫》蒙 恬唱段
（谢梅生演唱）

【胡捣练】





5 | （下略）

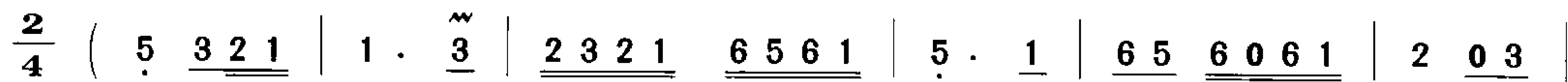
听。

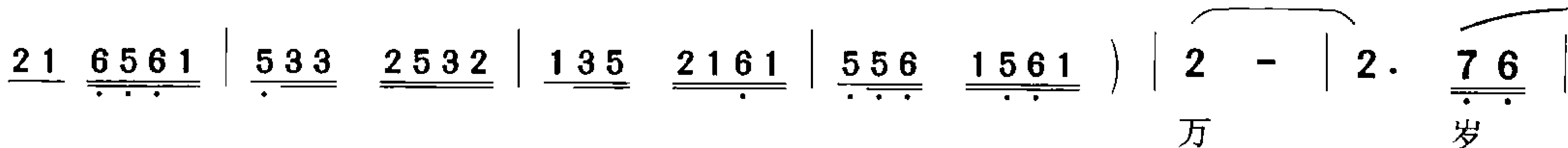
弹腔。盱河戏的弹腔为板腔体音乐结构。有二凡、反二凡、二凡平板、西皮、反西皮等。二凡、西皮各有自己的剧目，也可在同一剧目中出现。

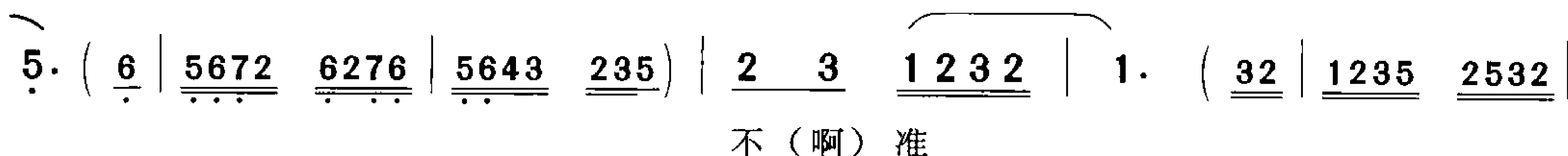
二凡：唱腔无严格的行当分腔，音调深沉、浑厚，节奏平衡，腔句均在板上起落。上句落“6”音时，下句就落“5”音；上句落“1”音时，下句走高落“2”音，走低则落“5̣”音。一般适于表现沉郁、悲愤、哀怨或怀念的情感。“5̣—2”定弦，板式有〔倒板〕、〔十八板〕、〔原板〕、〔满板〕、〔叠板〕、〔紧中缓〕、〔垛子〕、〔哭板〕等。在二凡中，有一种特殊的“湖南调调”腔，唱腔中吸收了湖南二簧调，仍用盱河二凡的过门，曲调比盱河二凡更加明朗、高亢，板式有〔倒板〕、〔原板〕、〔快板〕、〔紧板〕、〔摇板〕等。例如：

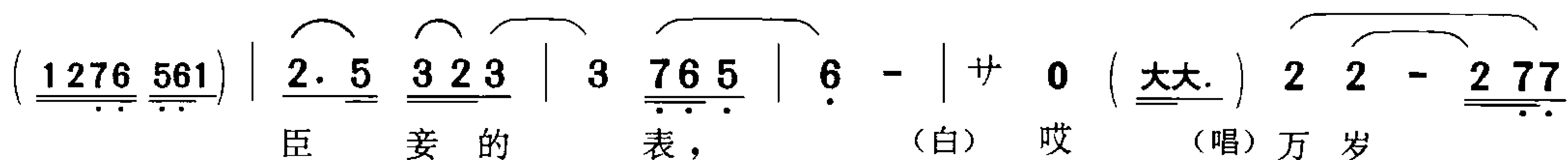
选自《辞朝》佘太君唱段
（张虹云演唱）

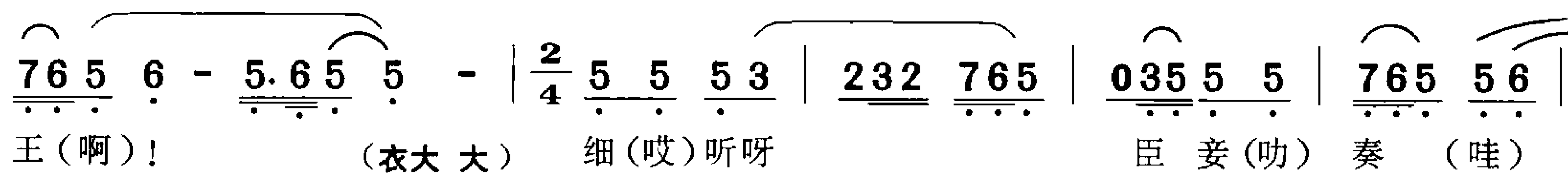
【二凡原板】

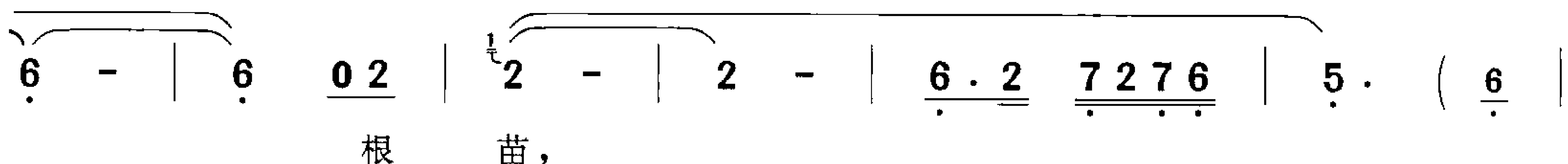


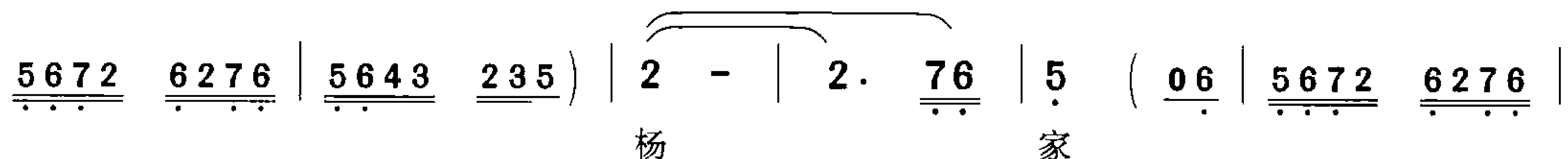


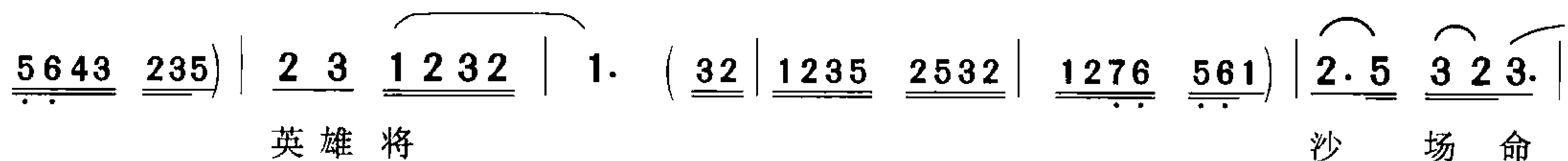


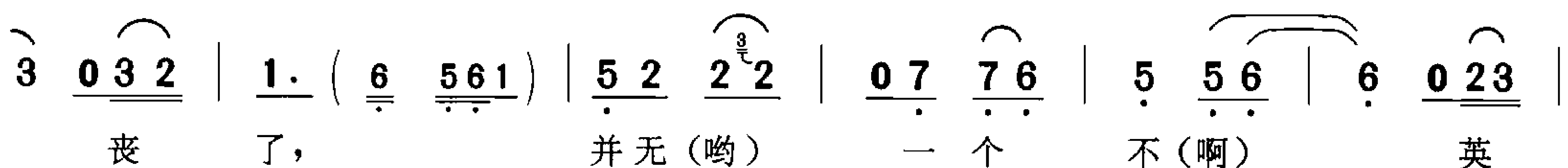


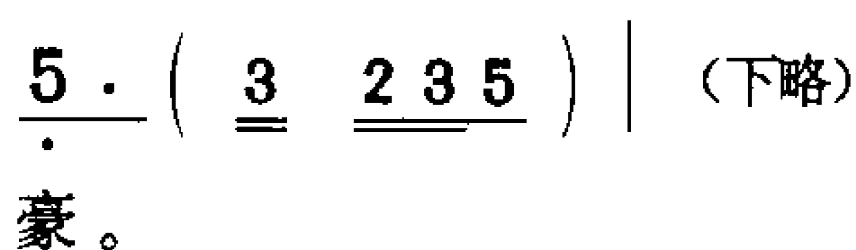












反二凡：二凡的反调，“1 — 5 ”定弦。曲调比二凡低沉凄凉。板式有〔倒板〕、〔原板〕、〔紧中缓〕、〔叠板〕、〔哭板〕等。

二凡平板：曲调流利生动，多用于生、旦唱腔，“5 — 2 ”定弦，常与二凡衔接使用。上句在板上起唱，下句在眼上起唱。上句落“2 ”音，下句落“1 ”音，结尾有重句时落“5 ”音。既可以用于叙事，也可用来抒情。板式有〔倒板〕、〔原板〕、〔快板〕、〔叠板〕、〔垛子〕等。二凡平板唱腔中有一种〔思春调〕，用于旦脚唱。其中有“平板梆子调”、“人心调”和“平板三垛湾”，曲调比较华美，节奏变化也多，腔句中插入不少衬字腔增添色彩。例如：

选自《万里侯》赵美蓉唱段

（谢梅生传唱）

【二凡平板】

2/4 5 1 6 | 1 2 (3 | 2321 6561 | 2) 2 5 | 51 6 5 |

将身 儿 就把

3· 5 615 | 5 1 1 | 2· (3 | 5· 6 5 3 | 2 3 2 1 |

花 园 进，

65 61 | 2 -) | 5 6 1 | 2 3 5 | 2· 3 2 1 | 6 1216 |

百花 开 得

5· 3 | 2 2 3 | 5 - | 1 6 5 3 | 2 6 1 6 | 1 - ‖ （下略）

（勾腔）

开得 满园 香。

西皮：唱腔男女分腔不严，音调明快爽朗，刚劲豪放，适于表现激昂雄壮、慷慨陈词的情绪。旋律进行起伏较大，一般在板上开口起唱，但有极少〔垛子板〕在眼上起唱，上句落“1”音时，下句落“5”音；上句落“2”音时，下句落“1”音。也有旦脚唱的〔慢板〕,上下句均落在“1”音上。“6—3”定弦，板式有〔倒板〕、〔原板〕、〔慢板〕、〔快板〕、〔十八板〕、〔垛子板〕、〔摇板〕等。

反西皮：西皮的反调，“2—6”定弦。音调较深沉、凄楚、悲凉。上句落“5”音，下句落“1”音。用于表现悲壮、忧郁的感情。板式有〔原板〕、〔倒板〕、〔快板〕、〔垛子〕等。

盱河戏的演唱，小生、小旦每句尾腔必用小嗓，大花唱关音（带鼻音），正生、正旦本嗓唱，小丑唱百音（系指各类行当音都可演唱）。

昆腔：曲牌体，多用在《天官赐福》等吉庆戏里演唱，有〔端正好〕、〔草上坡〕、〔醉花荫〕等。用唢呐或笛子伴奏，唱腔受广昌官话影响颇大。

杂腔：以吹腔为主，包括南北词等腔调。

吹腔，为板式变化体音乐结构，留有曲牌体长短句的痕迹。有四平、三平、老拨子等腔调，常用唢呐或笛子伴奏。四平类似赣剧秦腔，有〔倒板〕、〔原板〕、〔叠板〕等板式，男女分

腔，曲调华丽欢快，剧目有《碧玉簪》、《绣鸳鸯》等。三平类似赣剧浙调。还有一种叫“浙调清”，类似赣剧老浙调，有〔倒板〕、〔原板〕、〔叠板〕、〔快板〕等板式，男女同腔，曲调清朗、潇洒，剧目有《合玉环》、《碧桃花》等。老拨子又称高拨子，类似赣剧老拨子，有〔倒板〕、〔十八板〕、〔原板〕、〔紧中缓〕等板式，男女同腔，曲调激越高亢，剧目有《观画跑城》、《水擒庞德》等。

南北词，分南词和北词，原是民间说唱的一种腔调；曲调优美，通俗，长于抒情。南词的板式有〔原板〕、〔快板〕、〔尾声〕等；北词的板式有〔原板〕、〔快板〕、〔叠板〕等。剧目有《牡丹对药》、《貂婵拜月》、《白蛇传》、《三司会审》等。

盱河戏的过场曲牌分唢呐曲牌，笛子曲牌和丝弦曲牌三种。大部为吹奏牌子，有〔园林好〕、〔红绣台〕、〔尾声〕、〔慢大开门〕、〔六凡音〕、〔见钵花〕、〔青板〕、〔打金榜〕、〔普天乐〕、〔阴阳别〕、〔逻城〕、〔快大开门〕、〔唢呐皮〕、〔汉中山〕、〔水底鱼〕、〔泣颜回〕、〔新水令〕、〔水仙子〕、〔沽美酒〕、〔清江引〕、〔尾蕃书〕、〔小队伍〕、〔浪头〕、〔李大打更〕、〔风入松〕、〔甘州歌〕、〔朝天子〕、〔鸡公啄米〕等两百余支。

盱河戏的锣鼓经分别用于各种唱腔和板式的开唱、过门、转板和各角色上下场、道白以及身段表演等。另外有一种“闹台”，把某些唢呐曲牌，锣鼓经结合一起，联缀演奏，用于开演前渲染气氛。锣鼓经有：〔起点〕、〔大倒板〕、〔半倒板〕、〔风点头〕、〔三尺〕、〔冷锣鼓〕、〔长锣鼓〕、〔破把子〕、〔托锤〕、〔两刀半〕、〔砍半边〕、〔蛤蟆跳井〕、〔跳韦驮〕、〔跳魁星〕、〔跳加官〕、〔小过场〕、〔大五锤〕、〔快拨锤〕、〔快大走边〕、〔慢拨锤〕、〔帽子头〕、〔四边静〕、〔玉金锭〕、〔收锤〕、〔各打一〕、〔泥公公〕、〔一打二锤〕等。

传统称乐队编制为三文三武。三文是：上手主胡，兼唢呐、喳子、笛子；下手二胡，兼唢呐；月琴（或三弦）。三武是：司鼓；小锣兼云锣和检场；双手，同操锣和钹。后来增加了扬琴、琵琶和大提琴等。

盱河戏的特殊乐器，其主奏乐器胡琴为小竹筒、短竹杆制作而成，音极高，与京胡相似。传统演奏法比较独特，上下手均用软弓，即把马尾卷在无名指和小指上拉奏，以取得清柔朴实的音调效果，别具风味。武场有中号堂鼓、边鼓（与噪鼓相似、鼓心的直径为一寸半）、梆筒、挂尺（三面长条板，有工字尺、尺字尺两种）、空心竹鼓锤、碗锣、扎铙（又名苏大钹，有大头、尖头两种）、摁铙（头圆，一巴掌能拿得住）、班锣等。

东河戏音乐　　东河戏音乐包括高腔、汉腔、弹腔、昆腔。

它的舞台语言，以赣州市方言（俗称“赣州官话”）为基础，辅之中州韵规范而成。赣州方言分“阴、阳、上、去”四种调类，其调值与普通话相比，成为“阴平对阴平，阳平值不同，上去正相反，听似平仄换”。所谓“上去正相反”，即普通话的上声字便是赣州方言的去声字，反之亦然。如“买卖”、“请坐”、“喜戏”等等。赣州方言是先“去”后“上”，先高后低。其语音调值见下表：

调 类	阴 平	阳 平	上 声	去 声
调 型	中平调	中降调	降升调	高降调
调 值	˧ 33	˦˨ 42	˨˩˧ 213	˥˦ 54
字 例	优	油	又	有

有些传统剧目中的丑脚和净脚曾用过"苏白"和"京白"(老艺人称"京夺子")。

高腔。分东河高腔和东河汉腔两类。东河高腔有"南"、"北"、"犯"之称谓,如〔得胜令〕、〔南得胜令〕、〔山坡羊〕、〔北山坡羊〕、〔淘金令〕、〔犯淘金令〕等。东河汉腔分南汉与北汉。南汉音乐较完整,北汉音乐已失传。演唱形式保留了弋阳腔干唱帮腔和锣鼓助节的特点。传统唱腔宫、商、角、徵、羽五种调式齐全,绝大多数曲牌由五声、六声音阶组成,各个行当可通用。旋法上有的先扬后抑;有的大跳;有的运用调式转换;有的添加〔滚板〕,扩充结构,增大容量。东河高腔〔驻云飞〕例如:

驻 云 飞

(《玉簪记》潘必正[生]唱腔)

刘新绪演唱
罗兴东记谱

2/4 中速

6 5 6 5 | 6 5 6 i | 2 - | 2 0 | 2 2 6 | i 2 | 5 5 5 3 |

急忙 相迎(帮)急忙 相 迎, (唱)施 一 礼,

(衣大 衣大大 且台 七台 七台 且)

2 5 5 | 2 2 3 | 5 - | 5 0 | 5 3 3 6 | 5 5 3 | 5 3 2 3 | 5 - |

(帮)恭身 迎 佳 宾。 (唱)客中未奉 问,反承 惠 然 临,

(衣大 衣大大 且台 七台 七台 且)

6 i i | i 2 6 | 6 3 | 5 6 | 2 3 5 | 2 3 i i | 2 - | 2 0 ‖

清泉 煮 香 茗,(帮)莫 嫌 轻。

(衣大 衣大大 且台 七台 七台 且)

又〔香罗带〕：

选自《玉簪记·茶叙》陈妙常唱段
（辛巧玉演唱）

【香罗带】

（上略）2/4 5 2 3 | 3 2 3 3 | 3· 2 1 2 | 2 3 5 | 6 – |

那一年　金兵犯境（帮）离　家　乡，

6 5 6 5 | 2 1 2 3 1 3 | 2 3 2 1 6 5 | 5 3 5 1 | 6 – |

（唱）母女双双（帮）四　处　飘　零。

【滚板】

1/4 1 1 3 | 2 1 | 6 5 | 6 5 1 | 0 1 | 6 5 | 1 6 5 | 6 1 3 |

（唱）常言　道　福不　双　逢，　又　道是　祸不　单　行。

3 1 | 1 3 2 1 | 6 5 6 | 2 3 1 | 2/4 1 3 2 1 | 6 1 2 1 | 6 – |

遇　乱　兵　母女　冲　散，（哎　呀）天　哪　天！

3 1 3 2 1 6 | 1 6 5 3 5 6 | 3 3 5 5 1 6 | 6 5 6 5 | 2 1 2 3 1 3 5 |

可怜　我　孤苦　伶　仃　无处　奔，　只得　投身（帮）入

2 3 2 1 6· 5 | 6 5 3 5 1 | 6 – | （下略）

空　门。

东河高腔戏《目连传》采用了全部高腔曲牌，计一百五十四支。现存有谱者七十六支，即〔香罗带〕、〔红衲袄〕、〔下山虎〕、〔尾犯序〕、〔朝元歌〕、〔娥郎儿〕、〔北山坡羊〕、〔香柳娘〕、〔懒画眉〕、〔端正好〕、〔锁南枝〕、〔望远行〕、〔桂枝香〕、〔步步娇〕、〔一封书〕、〔四朝元〕、〔梧叶犯〕、〔皂罗袍〕、〔哪吒令〕、〔折桂令〕、〔一江风〕、〔驻云飞〕、〔泣颜回〕、〔玉钩挂〕、〔胡十八〕、〔节节高〕、〔得胜令〕、〔归朝歌〕、〔寄生草〕、〔山春景〕、〔黄莺儿〕、〔孝顺歌〕、〔缕缕金〕、〔混江花〕、〔豹子令〕、〔莲花洞〕、〔古梁州序〕、〔金蕉叶〕、〔南得胜令〕、〔八犯江儿水〕、〔犯淘金令〕、〔北新水令〕、〔北驻马〕、〔孔子哭〕、〔猫儿坠〕、〔观音洞〕、〔锦望月〕、〔马不行〕、〔秋江调〕、〔渔歌〕、〔尝宫花〕、〔狮子序〕、〔锦合序〕、〔乡下高〕、〔天下乐〕、〔草秋儿〕、〔东瓯令〕、〔玉抱肚〕、〔山坡羊〕、〔玉交枝〕、〔双鸡墩〕、〔粉蝶儿〕、〔耍孩儿〕、〔风入松〕、〔浪淘沙〕、〔刮古令〕、〔皂角儿〕、〔北哭相思〕、〔一枝花〕、〔清江引〕、〔普贤歌〕、〔窣地锦〕、〔北甘洲歌〕、〔江头金桂〕、〔半天飞〕、〔小梁洲〕。

有目无谱曲牌七十八支，即〔画眉序〕、〔水底鱼〕、〔滴溜子〕、〔大牙古〕、〔遍地游〕、〔点绛唇〕、〔上霄楼〕、〔三花子〕、〔出队子〕、〔忆多娇〕、〔翠柏〕、〔傍妆台〕、〔不是路〕、〔剔银灯〕、

〔新水令〕、〔步步娇〕、〔江儿水〕、〔雁儿落〕、〔侥侥令〕、〔收江南〕、〔园林好〕、〔沽美酒〕、〔普天乐〕、〔昆光龙〕、〔红绣鞋〕、〔降黄龙〕、〔高汤台〕、〔四边静〕、〔吴水四〕、〔浪味歌〕、〔金钱花宝〕、〔醉翁子〕、〔玉芙蓉〕、〔七贤过关〕、〔一剪梅〕、〔三棒鼓〕、〔川拨棹〕、〔江头桂枝〕、〔二犯妆台〕、〔金蝉歌〕、〔字字双〕、〔生姜牙〕、〔金钱花〕、〔元和令〕、〔五更转〕、〔破齐阵〕、〔惜双娇〕、〔黑麻序〕、〔马不停〕、〔三学士〕、〔问鹅春〕、〔宫排子〕、〔蛮牌令〕、〔晓行序〕、〔紫花儿序〕、〔洞仙歌〕、〔古轮台〕、〔菊花蕊〕、〔滚绣球〕、〔叨叨令〕、〔倘秀才〕、〔白练子〕、〔淘金令〕、〔鹊踏枝〕、〔醉中天〕、〔醉扶归〕、〔四块玉〕、〔水仙子〕、〔玉山颓〕、〔忆秦娥〕、〔金龙聪〕、〔扎玉马〕、〔寸寸高〕、〔夜行船〕、〔劝世文〕、〔卜算子〕、〔油葫芦〕、〔黑迓鼓〕。

东河汉腔，分南汉与北汉。南汉剧目保留较多，音乐较完整，如《张旦借靴》、《夜访白袍》、《皮正滚灯》等。北汉剧目较少，音乐已失传，如《海州过关》。旋律与本地高腔不同，句尾拖腔、帮腔和帮腔锣鼓出现的时间较长，须用“九韵小锣”。汉腔多由丑行演唱，其次是生行和净行。东河汉腔例如：

选自《张旦借靴》刘二唱段
（刘地寿演唱）

【汉腔】

（前略） 31 232 | 01 66 | 1 16 | 5·6 12 | 353 2 |
是何 人，　是 何人 叩 我的 柴 （帮）门。
（衣·大 衣衣 采 -

23 1216 | 5 66 | 55 353 | 5 - | 53 356 |
衣大 衣大 大大 采 采台 七台台 七台台 采.大 大）
（唱）想我 刘 二

5·6 53 | 2 2 5 | 32 3 | 05 3532 | 1 2 |
官 （帮）人 。（哪）
（衣大 衣大大 采台 采 七台 七台台 采 采台

05 323 | 2 - | （下略）
七台台 七台台 采.大大）

弹腔。为板腔体音乐结构，其曲调有二凡、西皮、七句半、南北词、安庆梆子等。二凡、西皮为东河弹腔基本腔调，有生、旦、净、丑等行当唱腔。演唱时，老生真假声混用，真声为主；小生真假声混用，假声居多；花旦用假声；青衣真假声混用，多假声；老旦全用真声；大花以真声为主；副净唱词吐字用真声，行腔兼假声；文武丑真假声并用，以真声为主。其词格为“二、二、三”和“三、三、四”上下句对称的七字句和十字句，以胡琴为主要伴奏乐器。

二凡：分〔起板〕（导板）、〔慢板〕（原板）、〔斗板〕、〔小板〕、〔哭板〕、〔散板〕、〔快板〕、〔慢二流〕、〔快二流〕、〔丢句〕、〔三七板〕、〔阴皮〕等。例如：

陈杏元坐銮车心如刀绞

（《二度梅·重台别》陈杏元［旦］唱腔）

1 = D

章巧玉演唱
罗兴东记谱

【二凡起板】

陈

杏 元

坐 銮 车

心 如 刀 绞，心 如 刀 绞，

【二凡斗板】慢速

（哆 罗 0 0）

思 起 爹 想 起

妈， 思 爹 想妈 珠 泪 双

抛。

（拉 大 大大 大台 仓 台且 衣台 仓 且 台

【二凡慢板】

仓）

一 家 人 在 大 堂

分别去，

要相会除非是梦里相交。

推纱窗见梅郎

不敢高叫，招招手

梅郎夫细听根苗；

稍快

我和你做夫妻不能够

【小板】

1̇ (2̇ 76 56 1̇) | 2/4 2̇ 56 | 2̇ 2̇0 | 7 635 | 5 50 |
了， 愿来 生 与来 世

3 2̇ 765 | 5. 0 | 2̇ 56 | 7 - | 7 635 | 5 50 |
变（啊）一 对 鸳鸯 鸟、 比目 鱼

2. 5 | 3 5 | 1̇ 1̇6 | 35 2 | 3 5 | 52̇ 76 | 5 2̇ | 35 50 |
连 着 头 共着 尾 连头 共尾 一双 一对

廿 5 2̇. 2̇ 7 2̇ 6 - ⁝ 2̇2̇ 2̇ - 1̇2̇ 1̇6 53 5 - ‖
鱼 水 相交。

〔阴皮〕，是较有特点的曲调，其主奏乐器以四度（3—6）定弦，恰是西皮（6—3）的反弦，故名〔阴皮〕，而演唱的旋律却似二凡，便又称作〔反二凡〕或〔南犯〕。主主奏乐器定调比二凡西皮低，奏时空弦音出现频繁，再配以曲笛和大鼓轻奏，气氛凄切苍凉，又谓之〔还魂调〕。

西皮：西皮分〔起板〕、〔导板〕、〔慢板〕、〔原板〕、〔斗板〕、〔花腔〕、〔哭板〕、〔丢句〕、〔四门句〕、〔慢二流〕、〔快二流〕、〔快板〕、〔散板〕、〔摇板〕、〔北犯〕（反西皮）。西皮中的〔丢句〕（也称"吊曲子"），特点是演员唱一句，主奏乐器呼应一句，演员根据上、下句任意变化结束音，而主奏乐器则依照演员的结束音加以变奏。例如：

选自《秦香莲》国太唱段
（马玉兰演唱）

【西皮丢句】 中速

4/4 0 6 5̇ 3̇ | 5̇ 3̇5̇ 5̇61̇ 61̇ | 2̇ 2̇ (66 5̇6 5̇63̇ | 2̇.3̇ 5̇5̇ 61̇ 2̇ |
为的是当 朝

2̇ -) 6.1̇ 61̇ | 3̇5̇ 2̇ 3 5 6 | 2̇32̇ 72̇ 6 (7 | 6.7 2̇2̇ 72̇ 6 |
陈 驸 马，

60) i 3·5 35 | 6 5·i 35 32 | i - (6·i 55 32 | i·7 63 56 i |

你为 何 将他

i -) 3 6i | 23 2 2 5 6 | i - (6·i 55 32 | i·7 63 56 i | i0) （下略）

私 自 扣 押。

七句半：包括有〔七句半〕、〔五句半〕、〔倒三秋〕、〔报花〕、〔打扫街〕、〔数麻雀〕、〔九连环〕、〔高拨子〕等，小调色彩较浓，尤其是〔七句半〕，间奏时多用唢呐加小锣小镲伴奏，情绪活泼而诙谐，妙趣横生。

南北词：有简单的板式，音调随和、柔美，宜于叙事。南词有〔正板〕、〔滩簧〕、〔西宫调〕；北词有〔正板〕、〔吊句〕、〔流水〕等。

安庆梆子：分男、女腔，音调激昂明亮。女腔上句落“2”音，下句落“1”音，上、下句均在板上开口。男腔上、下句均落“5”音，上句板上开唱，下句可在板上开唱也可在眼上开唱。例如：

在山岗奉了大哥命

（《神州打擂》燕青［生］、李逵［净］唱腔）

1＝G

刘福来、丁良洲演唱
罗兴东记谱

【安庆调】（男梆子）稍慢

2/4 6·5 656 | 6i i235 | 2 (3532 | i·2 352 | 20) 212 | 25 32 |

（燕青唱）在 山 岗 奉 了

i·6 56i | 0 5 6 | 5 (656i | 5643 235 | 50) 656 | 6i 35 |

大 哥 命， 去

6· (56) | 7·2 76 | 5· (6) | i·6 56i | i 3 6 | 5· (7) |

到 神 州 走 一 程。

6·5 656 | 6i i235 | 2 (3532 | i·2 352 | 20) 2i2 | 25 32 |
甩 开 虎 步 往

慢速 快速
i·6 56i | i 3 6 | 5 - | (1·2 12 | 3/4 3 21 23 | 5 34 35 |
前 行，
(七 台 七台 采 七台 七台 采 七台 七台

慢速 原速
6 56 5653 | 2 23 21 | 6 16 123 | 2/4 2· 0) | 6·i 35 | 6· (56) |
（李逵唱）三 拳
采 七台 七台 采 七台 七台 采 七台 七台 采 指0 光·且 乙且 仓 0

渐慢
7·2 76 | 5· 6 | i·6 56i | i 3 6 | 5 - | 5 0 ‖
两 脚 打 他个 地 岩 层。
且 光 台且 仓 0 光 光 台 且 台 光 且台 仓)

山寨领了大哥令

（《忠义堂》孙二嫂［旦］唱腔）

1＝G

刘艳玉演唱
罗兴东记谱

【安庆调】（女梆子）中速稍慢

5·3 235 | 5i 6535 | 2 (3532 | 1·2 352 | 20) 535 | 0i 65 |
山 寨 领 了 大

5·2 323 | 05 3213 | 2 (3532 | 1212 352) | 2·5 35 | 2321 656 |
哥 令， 赢 州 打

1· (6 | 5653 235 | 54) 323 | 35 32 | 1·2 35 | 2·1 62 |
擂 走 一

1· 0 | 5·3 235 | 5i 6535 | 2 (3532 | 1·2 352 | 20) 535 |
程。 迈 开 大

渐慢 中速稍快
0i 65 | 3·2 323 | 05 3213 | 2 - | (i65 3 | 335 6 |
步 往 前 走，

(小锣小镲伴奏)
i65 3 | 335 6 | i 3 | 33 35 | 65 656 | 6i 65 |

慢速 原速
35 35 | 56 13 | 2 · 0) | 2·5 35 | 2·1 656 | 1· (6 |
不 觉 抬 头，

5·3 235 | 54) 323 | 35 32 | 1·2 35 | 27 62 | 1 - | 1 0 ‖
是 城 门。

昆腔。昆腔传到赣南后，乡土化的吐字，通俗化的唱白，成为其独特的个性和鲜明的特色。现存曲牌七十三支，有〔江头金桂〕、〔玉天仙〕、〔菩萨提〕、〔一江风〕、〔金珑璁〕、〔清江引〕、〔玉交枝〕、〔川拨棹〕、〔金络索〕、〔香柳娘〕、〔二郎神〕、〔集贤宾〕、〔粉蝶儿〕、〔醉春风〕、〔哭皇天〕、〔迎仙客〕、〔石榴花〕、〔斗鹌鹑〕、〔红绣鞋〕、〔香罗带〕、〔十二月〕、〔尧民歌〕、〔快活三〕、〔虞美人〕、〔步步娇〕、〔风入松〕、〔急三枪〕、〔忒忒令〕、〔香雪灯〕、〔腊梅花〕、〔园林好〕、〔江儿水〕、〔五供养〕、〔临江仙〕、〔尾犯序〕、〔鹧鸪天〕、〔懒画眉〕、〔醉花荫〕、〔山坡羊〕、〔醉芙蓉〕、〔喜千秋〕、〔水底鱼〕、〔水仙子〕、〔赏宫花〕、〔古轮台〕、〔紫花序〕、〔八仙园林好〕、〔晋营曲〕、〔梅花塘〕、〔小河山〕、〔圣药王〕、〔调笑令〕、〔夜行船〕、〔采茶歌〕、〔排歌〕、〔甘州歌〕、〔孝顺歌〕、〔琵琶词〕、〔风吹荷叶煞〕、〔绵褡絮〕、〔小沙门〕、〔山桃红〕、〔朝雨后〕、〔出队子〕、〔沉醉东风〕、〔绕地游〕、〔醉扶归〕、〔皂罗袍〕、〔好姐姐〕、〔节节高〕、〔滴溜子〕、〔五般宜〕。

东河戏吹打牌子分大场面与小场面，前者用唢呐吹奏，后者用曲笛或弦乐器演奏。大场面的〔天下同〕、〔迎新客〕为迎接宾客用；〔大摆 队〕、〔朝元令〕、〔风入松〕为发兵、坐帐，上、下场用；〔急三枪〕、〔朱奴儿〕、〔千千岁〕、〔懒画眉〕为疾书、饮酒、禀告、奏本用；〔文朝天子〕为文皇帝登场用；〔武朝天子〕为武皇帝登场用；〔黄莺儿〕、〔浪淘沙〕为习武、操练用；〔换朝衣〕为更衣用；〔哭皇天〕为吊唁、设灵用；〔哭相思〕为哭丧、诀别用；〔尾声〕为终场用；九腔为大场面的发兵对垒用。“九腔”乃〔新水令〕、〔步步娇〕、〔折桂令〕、〔江儿水〕、〔雁儿落〕、〔侥侥令〕、〔收江南〕、〔园林好〕、〔沽美酒〕等九支曲牌联合演奏的简称，融吹、打、唱为

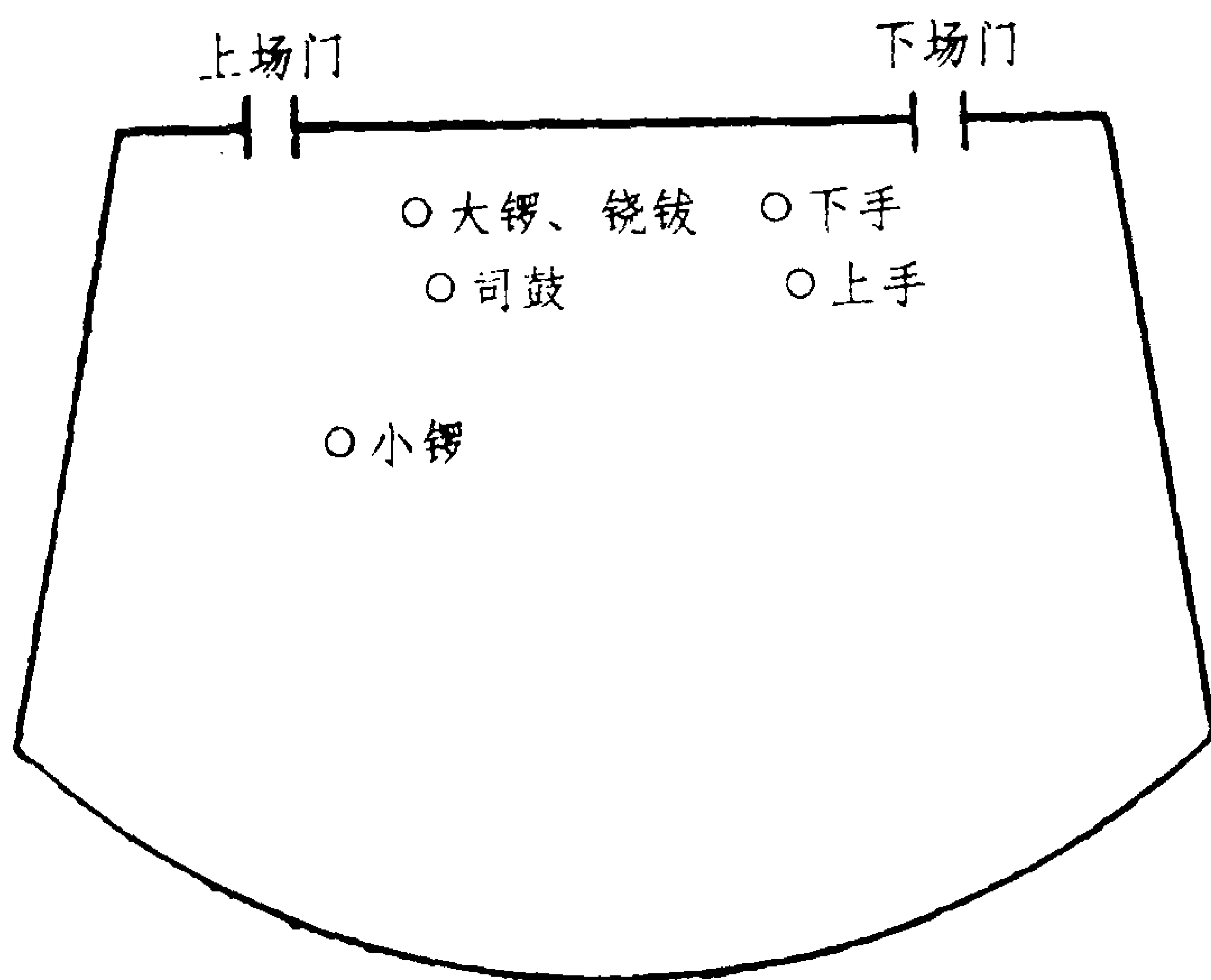
一体，音调粗犷、豪放，在某些戏中，"九腔"可作唱腔曲牌用。有些曲牌虽有唱词，但只供龙套边走边唱用，现多已失传。

"小场面"或"串子"是在许多"文戏"中，为配合舞蹈表演，以及渲染气氛（如习武、游园、设香案、小杂耍等）时所需要的抒情性伴奏曲牌。如〔月月青〕、〔节节高〕、〔万年欢〕、〔到春来〕、〔小桃红〕、〔上霄楼〕、〔文朝天子〕等。这些曲牌以曲笛、笙、丝弦相和，俗称"小场面"或"串子"。吹打、吹奏曲牌计八十五支，如〔上霄楼〕、〔中霄楼〕、〔下霄楼〕、〔九回头〕、〔大排队〕、〔青杯序〕、〔大湾脚〕、〔朱奴儿〕、〔草鞋耙〕、〔六毛令〕、〔川木竹〕、〔老年高〕、〔水锣琳〕、〔换朝衣〕、〔城门灯〕、〔闹龙舟〕、〔耍孩子〕、〔走马园林好〕、〔坐堂园林好〕、〔小闹门〕、〔到春来〕、〔到夏来〕、〔到秋来〕、〔到冬来〕、〔风流子〕、〔扬州贴〕、〔北京官〕、〔乙蓬松〕、〔梅花酒〕、〔双蝴蝶〕、〔高山滴水〕、〔打马进城〕、〔状元游街〕、〔割弃常青正〕等。

锣鼓经大致分为伴奏、伴白、伴唱三类、所有锣鼓中，大部分具备多种功能，其中最有特色的锣鼓经是〔十八锤〕、〔倒退靴〕、〔十样景〕、〔四边静〕（正反）、〔跳水鬼〕等。〔十八锤〕以十八击锣而得名，用于身段表演与打把子；〔倒退靴〕为伴唱锣经；〔十样景〕为过渡性锣经，无独立功能，多用于"开台"，〔四边静〕为伴舞锣经；〔跳水鬼〕用于鬼怪，判官跳台和水族演阵处，大锣与小锣对应有致，镶嵌有序，极富特色。

东河戏早年乐队只有四个半人：上手，一人，需熟练掌握琴、笛、唢呐三件乐器；二手一人，需掌握笛、唢呐加一件弹拨乐器（月琴或三弦），并负责音响效果（如鸡鸣、鸟叫、马嘶等），"开打"时分担操打铙钹，介入"武场"伴奏；司鼓，一人，担任板及鼓的演奏；双手，一人，锣、钹并操，还须兼操三弦。下手，半人，司小锣，还须负责舞台上右边的搬挪桌椅，递送道具等"检场"工作，故以半人计算。传统演出乐队的坐位于舞台后侧，若舞台深度不够，则"文场"在台左，"武场"在台右。而演出高腔剧目时文武场则互换位置。

东河戏传统乐队坐位见下图：



东河戏的特色乐器，主胡，至今无名，直称胡琴。其形状近似京胡。琴杆、琴筒、琴弓都比京胡长，弓杆粗，马尾多，张力强。音量不及京胡大，音色不如京胡亮，但更柔和，更细腻。唢呐，东河戏所用的唢呐均由本地生产，音孔大，铜碗高，碗口大，哨子用嫩水竹杆泡制而成，比芦杆坚韧，因此，音量更大，音色亮而脆，耗气也更多。

东河戏打击乐器有云板、板鼓（俗称“噪鼓”）、梆子、小堂鼓（或用“战鼓”，扁圆形）、大堂鼓、大筛锣、苏锣、包锣（又名“状元锣”）、铙钹、大钹、水镲、小镲、堂锣、小锣、宫字小锣、云锣（一种直径十厘米左右的平面锣）等。因声腔不同，打击乐器的配备也不同。高腔戏（如《目连》、《西游》、《观音》）多用小堂鼓或战鼓、大堂鼓、大筛锣、大铙钹、宫字小锣；高腔文戏或单折常用堂鼓、水镲；弹腔戏多用小堂鼓或战鼓、板鼓、大筛锣或包锣、铙钹或大钹，小锣；昆腔戏用板鼓、苏锣、大钹、小锣等。

大堂鼓以“踩鼓”演奏独具一格。演奏时一脚放在鼓面，两手击鼓，以脚放的位置不同，而发出不同的音响。板鼓敲击时，不论用音槌或双槌，执槌的手腕均与鼓面平行悬放，手动腕不动。小堂鼓或战鼓多以中击和边击来区分音色，发出“咚当”的声响。大筛锣的敲击以不同的力度，选择不同的敲击点（锣心、锣边、锣心与锣边之间等三个敲击点），来获取多种音色的变化。从二十世纪六十年代初开始，吸收京剧的东西较多，但剧种特色未变。

宜黄戏音乐　包括二凡（宜黄腔）、西皮、拨子、吹腔、南北词和昆曲等。以二凡、西皮为主，胡琴为主要伴奏乐器。

宜黄戏音乐的舞台语言以中州韵为主，结合宜黄县地方口音，调值分为六类，见下表：

调类	阴平	阳平	上声	去声		入声
				阳去	阴去	
调型	中平调	高平调	低降调	低升调	低平调	低降促调
调值	˧ 33	˥˧ 53	˨˩ 21	˨˧ 23	˨ 22	˧˩ 31

二凡。有唢呐二凡与胡琴二凡两种。唢呐二凡用一支中音唢呐（筒音为 5 ）伴奏，是宜黄二凡的初期阶段。胡琴二凡在唢呐二凡的基础上发展变化而成。二凡的板式有〔正板〕、〔平板〕、〔简板〕、〔紧中缓〕、〔导板〕、〔十八板〕。另有一种凡字调，是二凡调的反弦。

〔二凡正板〕：一板一眼（$\frac{2}{4}$ 拍），可自行起唱和结束，板起板落，旋律较为平直，多用于叙述事件，抒发感情或描写景物。例如：

王春娥在机房前思后想

（《三娘教子》三娘〔旦〕唱腔）

唐冬兰演唱
吴希凌记谱

1 = ♭E

$\frac{2}{4}$ (36 332 | 16 13 | 21 76 | 5 56 | 15 61 | 21 23 |

21 76 | 56 53 | 25 32 | 16 13 | 21 76 | 5 56 |

【二凡正板】

15 61) | 51 761 | 5· (6 | 556 1561) | 35 75 | 6 65 |
王春 娥 在机 房

6123 7656 | 1· (7 | 6123 7656 | 123 216 | 5·6 1561) |

75 76 | 61 535 | 6 65 | 767 26 | 7·6 7 | 6·7 5675 |
前 思 后 想，

6 - | (72 7276 | 5·6 5675 | 6767 556 | 01 6165 | 3 5653 |

2321 6561 | 25 2532 | 1·3 2176 | 556 1561) | 55 53 | 223 765 |
想起 了

07 57 | 65 56 | 6· 5 | 23 27 | 656 76 | 5 - ‖
奴 的夫 好 不 凄 凉。

又如：

选自《朱砂印》李旦唱段
（沈远德演唱）

2/4 (各大 各大大 | 才台 才 | 25 352 | 053 2532 | 1613 2176 | 5·6 1561) |

【二凡正板】

5 3 | 2·3 561 | 2· (3 | 25 43 | 2321 612) | 5 3 |
老 岳 母 请 上

2 0 | 2·321 7656 | 1· (32 | 1235 2532 | 1276 561) | 5 3 |
坐 小 婿

2 5 35 | 6 60 | 6· 7 2 | 7· 6 72 | 676 535 | 6· (7 |
来 拜，

6 35 2327 | 6765 356) | 5 163 | 2 76 | 05 35· | 765 3567 |
千 拜 万 拜 也 是

6 05 | 23 27 | 6·2 7276 | 5 5 (6 | 5672 6276 | 5643 2353 |
应 该

2353 2532 | 1653 2436 | 5 5·6 1561) | 23 561 | 2· (3 | 23 43 |
小 姐

2325 612) | 5 5 321 | 161 2·326 | 1·· (32 | 1235 2532 | 1267 561) |
本台是 那

【简板】

21 23 | 01 321 | 1·6 (561) | 52 2 | 05 55 | 765 3567 |
官 门 后 代， 因此上 家贫穷 受 尽

65 6276 | 5· (3 235) | 161 1 | 01 35· | 1·2 765 | 061 2·326 |
折 磨。 父亡 过 小婿 逃 出 在

1· (6 561) | 52 2 | 02 35· | 765 3567 | 62 6·276 | 5· (643 235) |
外， 因此上 自卖身 才 进 府 来。

161 1 | 035 55 | 1·2 765 | 01 321 | 1·6 (561) | 52 2 |
三更 时 捧 香茶 岳 母 欢 爱， 四九 天

02 35. | 765 3567 | 65 6·276 | 5.(3 235) | 1 1 1 | 01 35. |
蒙岳母 赠 过 衣 来。 赠寒衣 小婿

1.2 765 | 01 321 | 1.(6 561) | 52 2 | 02 35. | 765 3567 |
恩 爱 非 浅。 又把那 小姐姐 许 配

62 6276 | 5.(643 235) | 1 1 1 | 01 35. | 765 3567 | 6 063 |
和 谐。 我只说 我叔父 差 人 前

5.(643 235) | 1 1 1 | 05 55 | 567 5 | 5 35 | 6 60 |
来， 此一番 回 家去 不知 好 歹。

6·7 232 | 7·6 7 | 676 5675 | 6 - | （下接【小哭板】略）

〔二凡简板〕：又称〔快板〕。唱词较多的叙述性唱段多用〔简板〕。一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），可单独成段，开唱前只须一个短过门或鼓板“答答”一拍即开口演唱。也可与其它板式相连，或落在〔正板〕下韵，或结束在〔散板〕上。例如：

选自《四国齐》钟无盐唱段
（唐冬兰演唱）

【二凡简板】
$\frac{2}{4}$ (7656 112) | 1.6 1 | 03 23 | 1.2 65 | (5356) 321 |
奸 妃 罪 恶 数 不

1.(6 561) | 55 2 | 02 72 | 6.5 56 | (576) 7263 |
清， 勾 结 敌 国 害 百

5(3 235) | 1·6 1 | 03 23 | 1·2 65 | 艹 (5356) |
姓。 狸 猫 换 去 皇

【紧中缀】
16 1 2 1 (5 6 1)（下略）
太 子，

〔二凡平板〕：相当于京剧〔四平调〕，一板一眼，原无过门，后使用〔二凡正板〕过门作引腔，有几种演唱形式：①〔快平板〕，用一个较短的过门，紧缩节奏，放快速度，适用于争论、呵斥和自鸣得意处；②〔慢平板〕，唱腔中衬字很多，可容纳不甚规则的句子，情绪平稳；③〔双顶头〕，句式结构是五、五、七、七，而曲调上则以前三句为上句变体，落“2”音，后一句为下句，落“1”音；④还有一种〔平板〕转〔正板〕的特殊唱腔。即唱三句〔平板〕，后一句转入〔二凡正板〕下韵。〔平板〕作为一个单独唱段结束时，往往加一个“嗳腔尾子”增强结束感。这种“嗳腔尾子”是唱完一段时加唱一个“嗳”和最后一句的后三字，从而使〔平板〕和其它板式混用时更加融洽。例如：

我家住汉中府褒城县

（《贩马记》李桂枝［旦］唱腔）

1＝D

黎江华演唱
吴希凌记谱

旦行【二凡平板】

（过门略） | 2/4 5 5 5 | 2· (3 | 2321 6561 | 2) 2 2 | 5· 6 | 1 1 6 5 |
我 家（吔）住 汉 中 府 褒（喂）

5 11 | 2 (0 3 | 2 3 2 1 6 5 6 1 | 2) 6 1 5 | 6 - | 21 32 |
城县，（呐） 西 陵 （喂） 里

0 3 2 1 | 6 6 5 | 1 1 6 5 | 0 3 2 6 | 1 - |
在（呀） 马 头 （喂） 村。

5 5 5 3 | 2 0 3 | 1 6 1 6 | 1 1 6 5 | 0 1 1 | 2· (3 |
我 爹 爹（哎）姓 李 名 叫 李（呀） 凤（呀） 山，

【二凡正板】

223 5235 | 252 3532 | 1·3 2176 | 5·6 1561) | 5 5 2 | 2 2 7 6 5 |
家（呀）有

0 2 7 2 | 6· 5 5 6 | (5 7 6) 5 6 | 7 2 7 6 5 | 6· 1 | 5 (6 5 6 1 | 5 -) ‖
王 氏 老 安 人。

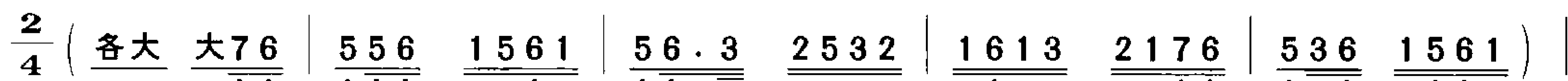
家住在汉中府褒城县

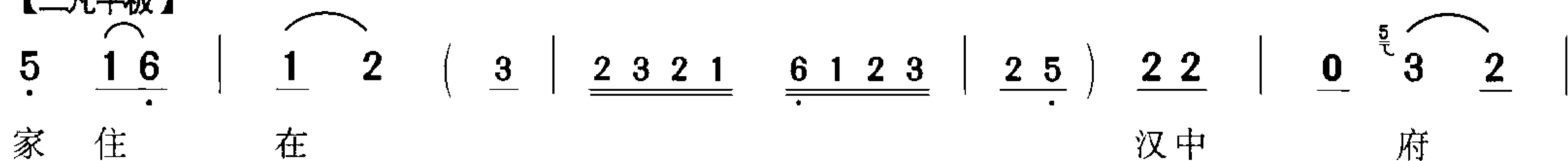
（《奇双配》李奇［生］唱腔）

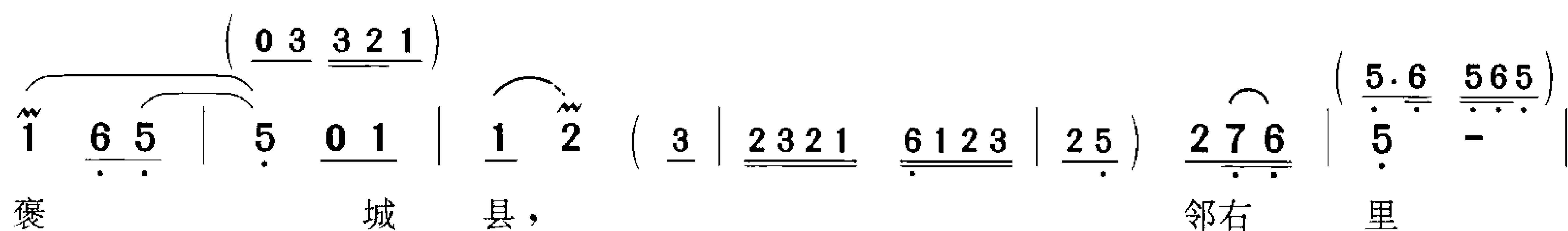
吴松林演唱
希凌、春元记谱

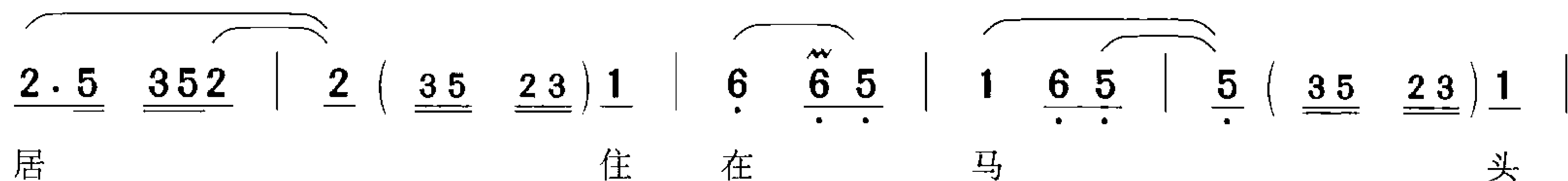
1＝D

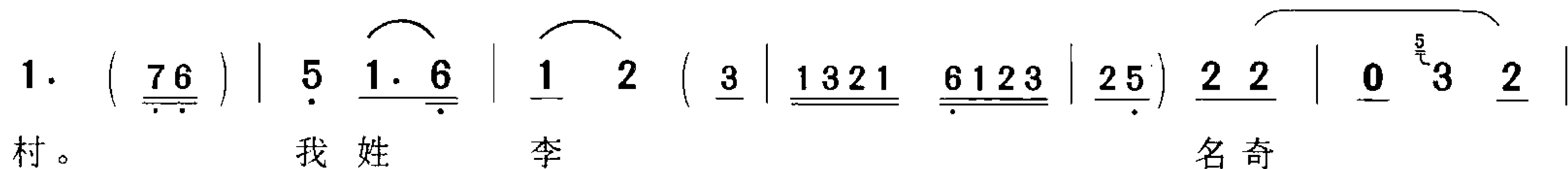
中速稍慢

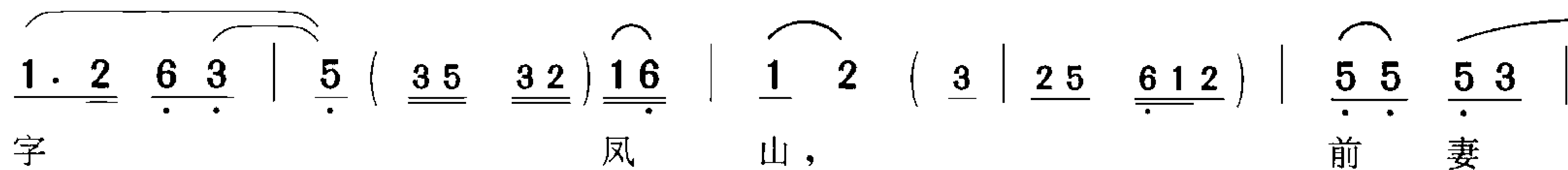


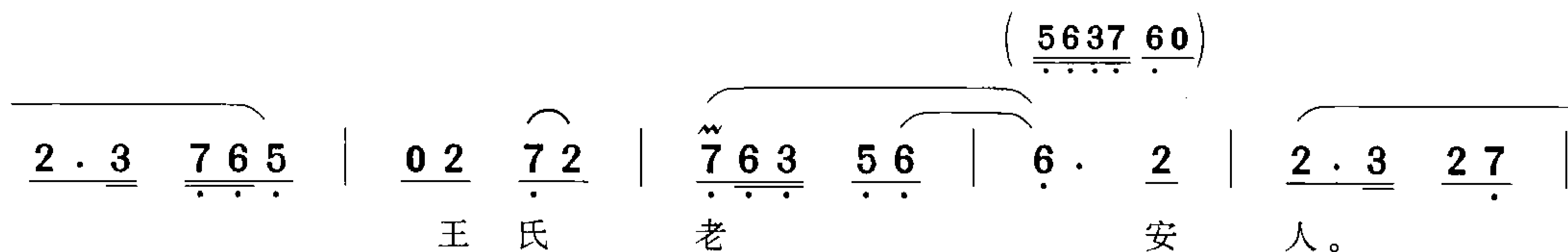


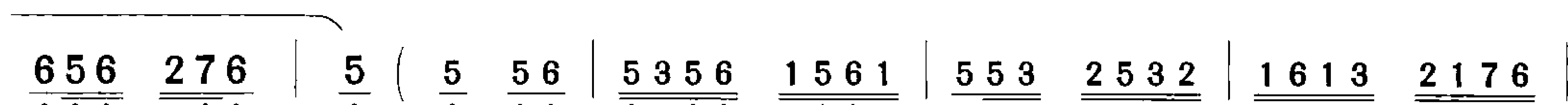












556 1561) | 2 3 3 1 | 2· (3 | 2321 6561) | 5 5 5 3 | 2·3 2 |
恨苍 天 把前 妻

2·321 7656 | 1 (1 17 | 6723 7656 | 1235 2176 | 556 1561) |

【简板】

21 23 | (253) 2·1 | 1· (6 561) | 5 5 2 | 02 72 | 6·765 56 |
一 命 丧 亡， 后 娶 继 室 姓

(5657 6) 76 | 5 5 (235) | 1·6 127 | 01 65 | 535 615 |
杨 人。（呐） 老 囚 犯 西 陵 贩

5 (35 23) 21 | 1· (6 561) 55 23 | 22 72 | 6765 56 |
马 往， 杨 氏 在 家 中 改 变

(5657 65) 61 | 5 5 (235) | 1·6 1 | 0 1 65 | 535 615 |
腹 肠。（呃） 老 囚 犯 西 陵 贩

(556 50)
5 02 | 1· (6 561) | 55 22 | 02 72 | 6·5 56 |
马 转， 不 见 女 儿 好 （哇）

(5657 60)
6 2 | 2·3 27 | 656 7276 | 5 (5 56 | 5656 76 | 5 -) ‖
心 酸。

〔叠板〕：一板一眼（$\frac{2}{4}$ 拍），附在其它板式之中，用来处理一些垛子句的唱段。例如：

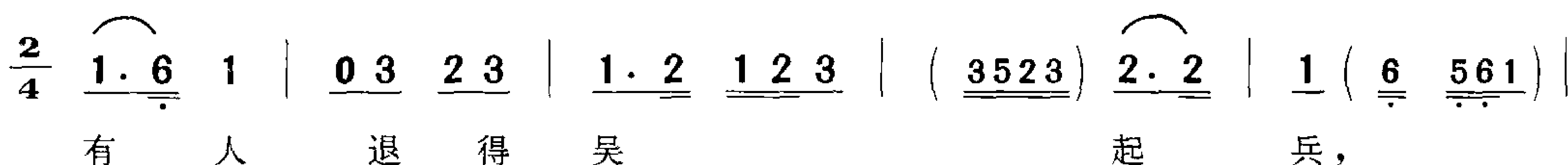
有人退得吴起兵

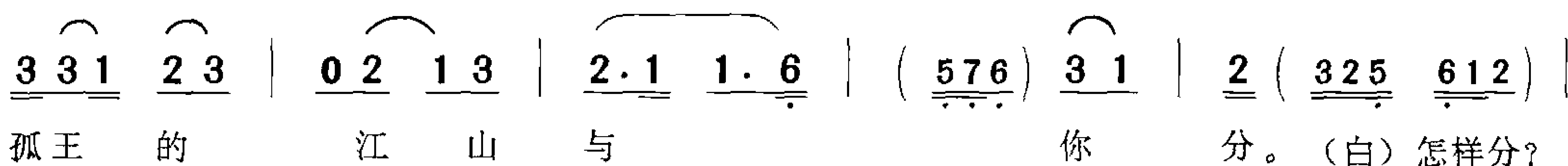
（《四国齐》齐景公［净］唱腔）

应用贤演唱
吴希凌记谱

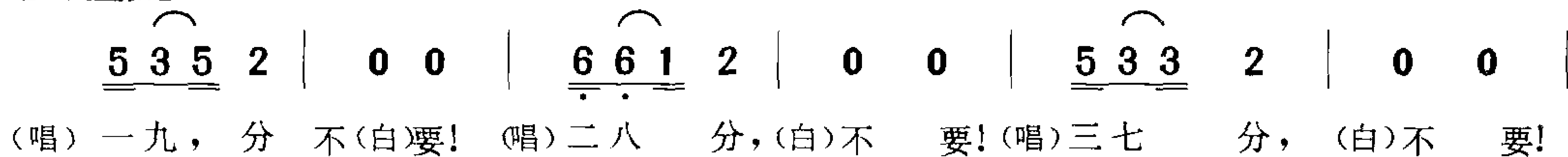
1＝♭E

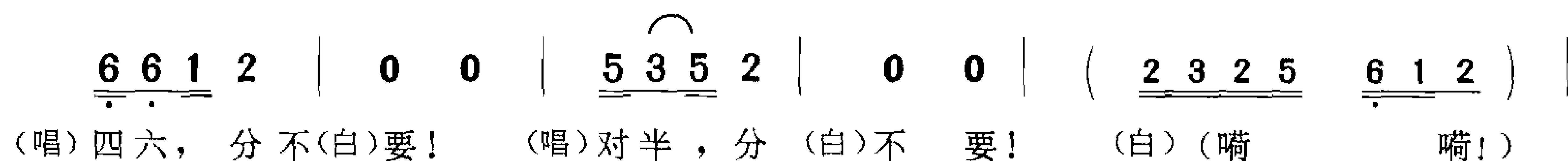
【二凡简板】



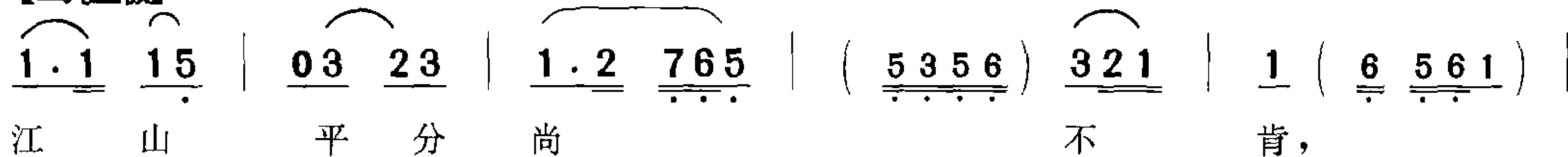


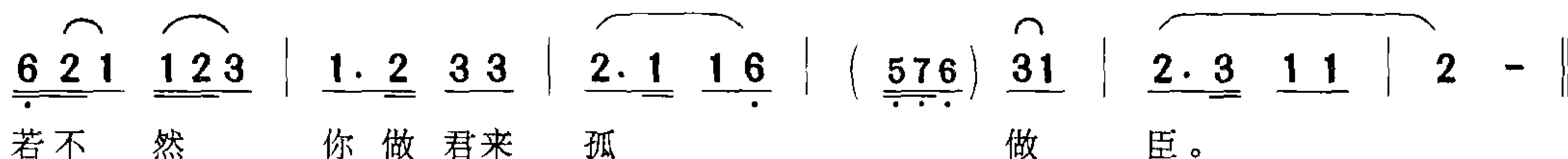
【二凡叠板】





【二凡正板】





〔二凡紧中缓〕：即紧拉慢唱，分上板和不上板两种。上板的叫〔摇板〕，过门大致两个音符一板，唱时节奏感要强一些；不上板的为〔散板〕。〔紧中缓〕节奏自由，可根据剧情和词意充分发挥，擅于表现痛苦、悲哀情绪，和一些过场式的叙述，对唱时也适用。一般较长的〔正板〕，〔简板〕唱腔，往往用〔紧中缓〕的下句来作为结束句。

〔二凡导板〕：单句体结构，只有一个上句，落音在〔二凡正板〕的下句结束音上，男女唱腔大致一样。善于表现激昂奔放的情绪。〔导板〕除转入〔十八板〕外，还可转入其他板式。

〔二凡十八板〕：是一个下句腔，常常带有垛句，最后有一个拖腔。此板式不单独使用，前面必有导板，后面接正板。例如：

选自《四国齐》晏婴唱段
（吴松林演唱）

【二凡导板】

（过门）サ 2 32 1 2 (5 6 1 2) 3 2 1 6 5 (6 6 5)
金 牌 宣，

1 1 5 61 1 2 3． 2 1 2 | (323 5) | 2/4 2 12 |
银 牌 召， 午 门

【二凡十八板】

3 - | 23 21 | 6 - | 6 12 | 3 3 |
外 来 了 我 白 发 飘 飘

1 12 | 3 3 | 2． 1 | 1 6 | (57 6) |
年 迈 苍 苍 老

1 3 | 2 2 | 1 61 | 2 - | 2 - | （下转【正板】）
晏 婴。

此外，还有〔叠板〕和〔哭板〕，它们在唱腔中各有特殊的功能。〔叠板〕以垛句的手法，可使唱腔改变固有节奏，引起曲调新的变化；〔哭板〕，需与各种唱腔在调式调性上保持一致，或先哭后唱，或唱完再哭，或哭在唱腔之中，是一种情绪非常高昂的腔调，音乐色彩极为浓烈。

凡字调（即反二凡），又叫阴司调，还魂调。胡琴定弦为“1 －5 ”，板式结构与二凡大致相同，落音则上句为“5 ”，下句为“1 ”。曲调哀怨凄楚，缠绵婉转，善于表现悲伤凄凉低沉的情绪，用于哭灵、诉苦、规劝处。伴奏常配以碰铃、大鼓，有的还加小唢呐，更有悲壮激愤之感。凡字调有〔正板〕、〔简板〕、〔倒板〕、〔十八板〕、〔摇板〕等。例如：

1 = B

选自《下河东》呼延夫人唱段
（李宗保传腔）

【正板】

2/4 (223 1253 | 25 3532 | 1235 216i | 5i 6535) | 2 2 35 |
开（呀）言

6 5653 | 2 - | (223 1253 | 25 3532 | 1235 216i |
来

5i 6535) | 61 25 | 3 21 | 6.1 2132 | 1 - |
就 把

(112 3532 | 1235 216i | 5i 6535) | 6.5 53 | (235) 2123 |
万 岁 来

5 - | 53 65 | 3.2 3 | 2.3 12 | 3.2 323 |
叫，

05 32 | 1.6 561 | 03 2161 | 5 - | (553 2366 |

5.3 2532 | 1235 216i | 5i 6535) | 532 123 | 02 53 |
为 臣 言 来

2 16 | (576) 5653 | 2 2 32 | （下略）
听 分 明。（呀）

西皮。胡琴定“6—3”弦，唱腔比二凡跳跃，活泼，男女唱腔差异较大，激烈、欢快的剧情多用之。板式有〔正板〕、〔倒板〕、〔垛板〕、〔散板〕、〔摇板〕、〔快板〕、〔流水〕。

〔西皮正板〕：一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），也有记成$\frac{4}{4}$拍的。上下句结构旋律大致一样，仅最后落音不同。男腔眼上开唱，上句落“2”音，下句落“1”音，女腔板上开唱，上句落“1”音，下句落“5”音。上下句之间的过门在必要时都可省去。例如：

老母后打坐在养老院

（《祭江》孙尚香〔旦〕唱段）

1 = D

唐　冬　兰演唱
希凌、春元记谱

$\frac{2}{4}$ (55 3212 | ii6 5i65 | 3235 i65 | 235i 6532 | 1.2 3653 |

【西皮正板】

2165 326) | i6 32 | i3 56i | 5 (656i | 5653 2123) |

老母后 打坐在

3 2 3 | 3 2 35 | i. (2 | 1216 5356 | ii6 5i65 | 3235 i65 |

养 老 院，

235i 6532 | 1.2 3653 | 2165 326) | i6 32 | i3 56i |

且听女儿

5. (6i | 5653 2123) | i2i 56 | 6.i 6i43 | 2.3 5 ‖

肺 腑 言。

〔西皮倒板〕、〔西皮摇板〕、〔西皮散板〕用法大致与二凡相同。

〔西皮垛子〕：男腔〔垛子〕，节奏紧凑而腔调平直，女腔〔垛子〕，节奏拉长而腔调婉转，多为叙事时用。〔垛子〕由〔正板〕上句转入，结束时转入〔散板〕，或单独作为唱段。男腔上句落“2”音，下句落“1”音，女腔上句落“i”音，下句落“1”音。女腔中还有一种十句〔慢垛子〕，适用于哭诉叙述。例如：

选自《乾坤带》银屏公主唱段
（唐冬兰演唱）

【西皮垛子】

(正板略) | 2/4 5.6 i | i5 65 | 3 - | 32 35 | 65 65 | 3 - | 35 65 |

一来是 小秦英性情倔犟，

i 56 | i 23 | 5 5 | 6. 6 | ii 65 | 5 - | i 56 | i 23 |

二来是老太师命该归天堂。（啊） 就是我秦门

5 56 | 53 56 | 53 56 | 53 56 | 53 56 | 53 56 | 53 5 |

中大大小小、小小大大、一个一个头顶香盘，三跪一拜、一拜三跪、跪

6 - | ii 65 | 5 - | 56 i | i5 65 | 3 (散板略)

进庙堂。（呃） 纵然是

〔西皮快板〕、〔西皮流水〕：快唱时称〔快板〕，慢唱时称〔流水〕。均为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），无过门，间或一小垫头。〔快板〕、〔流水〕一般可由〔倒板〕、〔垛子〕转入，也可单独成段，结束时转为〔散板〕。多在人物情绪激烈、欢快、急躁、气愤时唱，用于辩论，斥责和表现自豪。

〔西皮导板〕、〔西皮摇板〕、〔西皮散板〕用法也与二凡相同。

拨子。又称老拨子，高拨子。胡琴定弦"1—5"，后改板胡伴奏，曲调激昂，有〔导板〕、〔垛板〕、〔正板〕、〔摇板〕等。

吹腔。用笛伴奏的叫〔平板吹腔〕，用唢呐伴奏的叫〔唢呐吹腔〕，曲调轻松愉快。例如：

双双倩影把路蹚

（《女中魁》袁巧容［旦］唱腔）

唐冬兰演唱
吴希凌记谱

1 = F

【平板吹腔】

$\frac{2}{4}$ (5·3 235) | 5·3 235 | 5i 65 | 35 2 (32 | 112 6561 |
双 双

2) 35 | 0i 65 | 3·5 6i5 | 01 61 | 2· (32 | 112 6561 |
倩影 把 路 蹚，

2) 35 | 06 53 | 2 2 5 | 32 1 | i2 76 | 5 (356i |
伴 君 上 京

53 235) | 3·5 6i5 | 05 32 | 1· (2 | 76 5356 | 1 -) ‖
去 求 官。

南北词。与赣剧相同。南词有〔正板〕、〔摇板〕；北词有〔正板〕、〔简板〕。专唱南北词的剧目有《卖柴记》，与二凡合唱的有《牡丹记》，与西皮合唱的有《万寿图》。

昆腔：基本上已地方化。今存七出折子小戏。

伴奏音乐有吹奏曲牌，丝弦曲牌两种。吹奏曲牌，又称唢呐牌子。现存六十余支。按其特色和用途可分为神乐、礼乐、军乐、舞乐、喜乐、哀乐六类。演奏时，常用两支大唢呐同

时吹奏，并由打击乐起头和按照曲调的句法、节奏、重音配以相应的锣鼓点子。唢呐牌子结构有长有短，长的达三十余小节，短的只有八小节。演奏时不反复，可结束在任何分句上，唯〔柳青娘〕、〔快过场〕可以反复，结束时必须在演奏处先停住，再接结束句。有些唢呐牌子并非任何时候都得用大唢呐演奏，根据剧情气氛，场面大小的不同，可分“大介”或“小介”，“小介”即用笛子和弦乐和奏。

丝弦曲牌：由弦乐、弹拨乐和笛子合奏的牌子，加上小锣、小钹、碰铃等配合。这类牌子多集中在喜乐、哀乐类里，礼乐类中只有〔朝天子〕一个曲牌，其它类里几乎没有。曲调轻柔、舒展、优美。

传统锣鼓点子仅存三十来个，约分三类：开场锣鼓，由〔大帽子头〕、〔风车纽〕、〔大走边〕、〔水里鱼〕、〔收锤〕五个牌子组成。起唱锣鼓，有〔导板头〕、〔帽子头〕、〔笃头〕、〔一锤〕、〔凤点头〕、〔快纽丝〕、〔哭头〕、〔慢纽丝〕等。身段锣鼓，又分舞蹈锣鼓，过场锣鼓和亮相锣鼓。舞蹈锣鼓有〔跳财神〕、〔跳加官〕、〔起霸〕、〔走边〕等；过场锣鼓有〔火炮〕、〔大走边〕、〔小走边〕、〔干牌子〕、（又称〔水里鱼〕、〔小圆场〕等；亮相锣鼓有〔一锤〕、〔二锤〕、〔三切〕、〔四击〕等。

宜黄戏传统乐队由七人组成。文场四人，俗称“十一根弦”，有小筒胡琴（二根弦）、配胡（二根弦）、月琴（四根弦）、三弦（三根弦）。武场三人，有司鼓、小锣、大锣兼水钹各一人。1957 年宜黄戏剧团成立后，乐队人数增至十一人；主胡一人；配胡兼唢呐、笛子一人；月琴兼唢呐一人；琵琶、中阮、扬琴、大提琴各一人；打击乐器四人。

胡琴，宜黄戏的主胡。短杆小筒，形似京胡。奏二凡的琴比奏西皮的琴要稍大些，传统用 丝弦，软弓演奏。

嗡胡，俗称“配胡”，圆竹筒，长木杆，形同二胡。紧随主胡，配合默契。

唢呐，传统只有大、小两种。大唢呐形同“祁唢呐”，管子用柏木或梨木制做，正面七孔，背面一孔，铜碗大而且厚，声音浑厚，洪亮，音区较低，用于吹奏过场曲牌和伴奏唢呐二凡和反二凡。小唢呐形状、质地与大唢呐相同，但体积很小，音色十分明亮，音位高一个八度，俗称“喳子”。

宁河戏音乐　以西皮二凡为主，兼唱石牌腔、高腔和民歌小调等。

宁河戏舞台语言沿用“中州韵”与宁州官话相结合的湖广韵。行当分生、旦、净、丑。其演唱方法小生、小旦同腔，小旦假声唱法，小生真假嗓结合；小丑与小生同腔，唱低八度，诙谐别致；正生本音带“驾”（边嗓）音，高亢、激越；净行“炸音”、“虎音”，粗犷、奔放；老生本音带“苍”音，醇厚、深沉。其唱词为二、二、三和三、三、四格的七字句和十字句。以胡琴为主要伴奏乐器。

二凡。传统叫“上线”。包括〔正调〕、〔凡字〕、〔平板〕等，板式与赣剧基本相同，胡琴〔正调〕“$\underset{\cdot}{5}$ — 2”定弦，〔凡字〕“1 — 5”定弦。〔平板〕，男女同宫，

心儿内恨薛刚为人太毒

（《法场换子》徐策［老生］唱腔）

晏纯珠演唱
张待检记谱

1 = E

2/4（乙大 大大大得 | 才. 个来得 此令台 | 大扑 得 | 才 大 | 6 ·1 626 | 01 5165 |

335 3561 | 225 323 | 5655 1561 | 612 23）| 【二凡原板】2·3 5656 |
心 儿

1·2 5333 | 2 – |（2356 53 | 23 232）| 2 5 | 2 2·376 |
内 恨 薛 刚

65 56 | 1 1（6 | 16 561 | 03 23 | 55 1561 | 612 23）|

2·3 765 | 535 6156 | 1（76 561）| 5 12 352 | 276 5672 |
为 人 太 毒， 做的 事 如 同 是

6765 356 |（66765）3227 | 5（6 765）| 7656 161 |
禽 兽 马 牛。 两 逯 王

01 35 | 2·3 765 | 561 2156 | 1.（276 561）| 7235 372 |
绑 之在 死 巢 斩 首， 樊 夫 人

276 5672 | 6765 356 |（76756）3227 | 5（6 765）| 76561 |
拔 宝 剑 自 刎 人 头。 眼 见 得

0 1 3 5 | 2·3 765 | 535 6156 | 1 (76 561) | 7656 7 | 2 76 562 |
忠良臣乏嗣无后，难道说斩草除根

0 5 3 5 | 7235 3272 | 6· (5 | 3227 6) | 5 3 5 6 | 6 2 7 6 | 5 - ‖
我二老问水流舟。

〔凡字〕例如：

选自《二度梅》陈杏元唱段
（陈在河传腔）

【凡字慢三眼】

4/4 2·356 5321 5 51 15321 | 22 21235 2321 765 |
猛然间

2·356 5321 5 51 2·352 | 3 3·532 1·235 212325 |
睁开眼

1 - (656i 56i | 5·6 56i 656i 56i | 65 23 21 656i |

53 5351 65 1235 | 2161 23 23 65) | 5 i 6i65 535 6 (5i |
观看

i56) 535 6i65 3523 | 5 65676 5 - | 5 6·i 6i65 4·5 |
四下，

3 2·356 1612 303234 | 3 - (565 323 | 112 323 565 323 |

5·6 561̇ 01̇ 65 | 3·2 31̇·2̇ 35̇ | 2̇·3̇ 2̇35̇ 2̇·3̇ 2̇3̇2̇ |

2̇·3̇ 2̇3̇2̇ 2̇·3̇ 2̇3̇2̇ | 2̇ 5·3̇ 2̇35̇ 2̇535̇ | 1̇6 1̇2̇3̇ 2̇1̇ 6561̇ |

53 5351̇ 65 1235 | 2161 2·3 2·3 63) | 51̇ 65 1̇3 563 |

救 奴 命，

5 5 65 3536 6 (51̇ | 1̇56) 55 61 65 | 51̇ 653 5635 6 (51̇

却 原是 仙 女

1̇56) 3535 61̇65 3523 | 6·5 6 3561̇ 5643 | 2·3231 2（下略）

菩 萨。

〔平板〕例如：

离别家乡信难通

（《文公走雪》韩愈［生］唱腔）

陈在河演唱
张待检记谱

1 = E

〔引子〕艹 6 – – 1̇ – – 3 3 5 1·2 12 3· (大大 才· 大大 才 –) 6 –

离 别 家乡信难 通， 本

1̇ – – 3 3 3 1 2 35 23 21 6 – – 3 5· 6 56 767 27 6·

奏 当今不依 从。

(大大 才· 大大 才 –) 6 – 1̇ – 6 – – 3 5 5 6 5 3 – –

常 言 道 人离家

【三眼平板】

5 – 5 6 – 1̇ 65 323 5 – – – | 4/4) 2 21 323 5653 |

乡 境， 似蛟

龙 似蛟

龙 离 了

沧 海， 似 猛 虎

离 了 山 岗， 似 凤凰

飞 入 在 乌 鸦

群 中。 昔 日 里

有 一 个 绝 粮 孔 子，

他 也 曾 把 麒 麟 来 献， 孔 圣

先贤 遭 縻 难， 何 况 韩 愈 责 贬 官。(哎 呀) 难 言 死 生 由

1 | 3 3 3 1 | 2 2 1 | 6·1 | 2/4) 2 1 6 5 | 2·3 5 3 5 | 5 3 5 6 1 5 |

命，富贵在 天。(哎呀) 皇 天责贬在 朝

6 - | 6 6· | (才才 才) | サ i 6 - 5 3 2 - (才才 才) 5 2 3 2·3 5 3 5 - ‖

阳 路有 八 千。

在〔二凡正调〕中，还有〔唢呐二凡〕和〔高调二凡〕两种特殊的腔调，前者唢呐伴奏，后者胡琴托腔。〔高调二凡〕，“5 — 2 ”定弦，正拉反唱，曲调中夹有凡字旋律。〔唢呐二凡〕例如：

选自《下河东》赵匡胤唱段
（晏纯珠口传）

(4/4 0 05 35 2535 | i6 i2 3 2321 656i | 53 535i 65 1235 |

2161 23 23 63 | 53 53 53 1235 | 2161 23 23 63 |

53 5653 235 2535 | 16 1235 21 656i | 53 535i 65 1235 |

【慢三眼】

2161 23 23 63) | 5i 65 i3 56i2 | 66 6i 6i65 43 |

探 马 儿

56 53 613 56i | 5·6 5 335 223 | 563 5 (235 35 |

不 住 在

235 35 235 35 | 232 5·3 235 2535 | 16 1235 21 656i |

53 535i 65 1235 | 2161 2·3 23 63) | 55 3532 1612 3 (25 |

飞

523) 535 6i65 3523 | 5 6561̇6 5 565 | 4 3 6·i 65 |
来 报，

4·5 3 2·5 3212 | 325 323 (565 323 | 112 323 565 323 |

5·6 56i 0i 65 | 3·2 3 1·2 35 | 21 2 2·3 232 |

2̇·3̇ 2̇3̇2̇ 2̇·3̇ 2̇3̇2̇ | 2̇ 5·3 235 2535 | i6 i2̇3̇ 2̇i 656i |

53 535i 65 1235 | 2161 23 23 63) | 5i 65 i3 56i |
他 报 道

5 565 32 1· (5 | 321) 116 55 (3235) | 25 3532 1612 3 (25 |
罗 家寨 发 来

523) 3535 6i65 3 | 335 6·5 36 5653 | 23 5 3 23 2· |
一 骠。

转【反二流】
(2/4 225 232 | 053 2532 | i6 i 6 | 535i 656i | 53 22) | （下略）

〔高调二凡〕例如：

选自《渭水河》文王稽唱段
（晏纯珠口传）

【小三桃】
(2/4 衣大 大大大大 | 才·才 衣才 | 才·才 衣才 | 才 多) | (6·1 576 |

01 5165 | 335 356i | 225 323 | 5656 1561 | 612 23 |

【正拉反唱原板】




i 5 5675 | 6 - | (672 765 | 6·1 576) | 5 6 5653 |

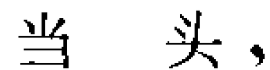
太平鸟 不住

2· 3 | 5· 65 | 3535 65i6 | 5 - | (5653 2353 |



553 2532 | 1613 2123 | 5655 1561 | 612 23) 5 6 |

叫





(576) 1 | 5·(3 235) | 2532 5 32 | 1 2 3 | (253) 5 | 3·1 2 | （下略）

当 头， 渭 水 溪 边 水（吔） 长 流。

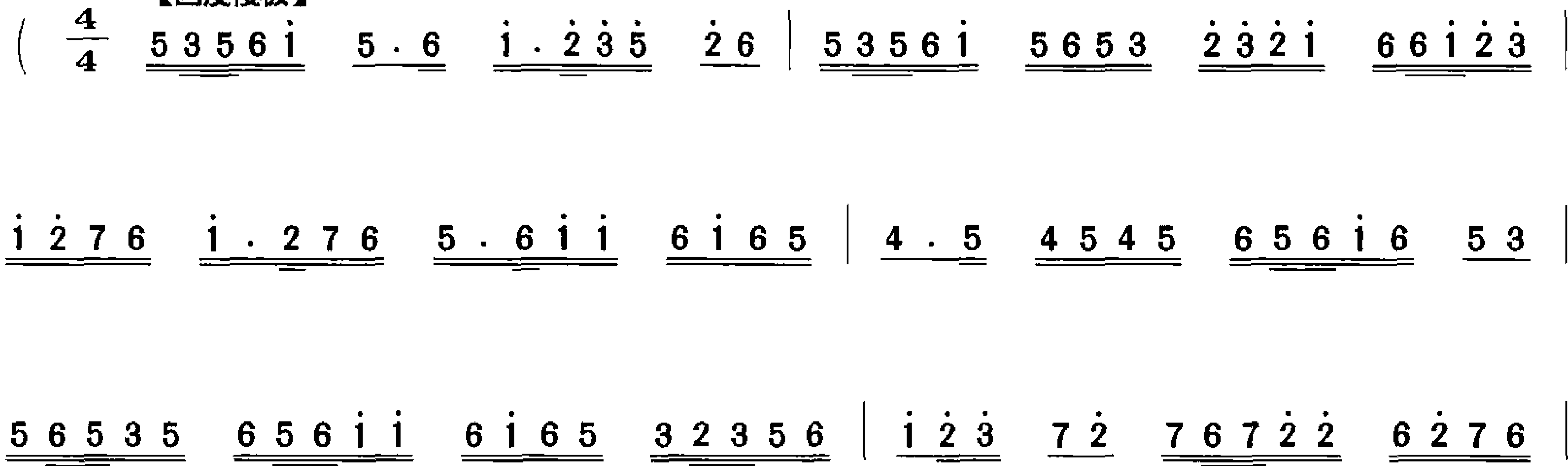
西皮。受楚腔西皮和赣剧西皮的影响，产生了“湖北调子江西路”的宁河西皮。传统沿用胡琴把位的叫法，称为“下线”。唱腔高昂挺拔，威武雄壮。

宁河戏西皮分正反两类。胡琴正调“6 — 3”定弦，男腔调高 1 = C；女腔 1 = G。女腔上句落“1”音，下句落“5”音；男腔上句落“3”音，下句落“1”音，也有落“1”音，小生、小丑与旦行同宫同调，上句落“1”音，下句落“5”音。

反调，又叫“西反”，胡琴用“2 — 6”定弦，唱西皮的曲调。

宁河西皮板上起弓，眼上开口，板上落音，间奏接近赣剧，唱法略同楚腔。板式与赣剧大致相似，有时叫法不同，如〔原板〕称为〔十八板〕等。西皮例如：

选自《落园》王月英唱段
（陈在河口传）



大夫人 和小 姐

二 堂 打

坐，

且听 奴 逃难 女

细 表 家

园。 （介）

【西皮十八板】

家住 在

6 1 6 1 2 3 6 2 7 6 | 5 6·2 7 6 5 6 | 5 – (2·3 2 1 | 6 1 6 1 2 3 6 2 7 6 |

5 6·2 7 6 5 6 | 5 –) 3 1 | 1 1 1 1 6 | 5· 6 1 1 6 3 2 |
杨 州 府 江 东 的 小

1 2 1 1· 6 5 6 | 5 – 1 6 | 5 6 5 6 1 6 1 6 5 3 | 3· 2 3 2 3 |
县，

6 7 6 7 2 2 6 2 7 6 | 5 3 5 6 5 6 | 0 2 6 2 7 6 | 5 6 3 5 – |

(5 3 2· 3 5 3 | 5 6 1 2 1 1 6 1 | 4 4 3 2 6 5 | 5 3 5 6 1 6 5 3 4 3 2 |

1·2 7 2 0 2 7 2 7 6 | 5 6 5 1 6 5 3 4 3 2 | 1·2 3 6 5 3 2 6 | 1 1 6) | 6 1 6 1 |
奴 名

1 2 3 2 1 – | 3 3 2 6 1 3 2 3 7 6 | 5 (4 3 2 3 5) 3 5 | 1· 2 6 5 3 5 6 |
叫 王月 英 奴的 父 母

6 2 6 2 2 6 | 5· 6 7 6 2 | 6· 2 7 6 5 6 3 | 5 – – – | (下略)
双 全。

石牌腔。男女分宫明确，男腔曰“石牌调”，徵调式，唢呐伴奏；女腔曰“石马调”宫调式，笛管伴奏；还有一种是男女混宫的石牌腔，称之为“雷歌”。由字数极不相等的长短句构成唱段，后有复句，句间伴以锣鼓，节奏自由，具备板腔、曲牌二种特点。例如：

山鸟啼鸣山树栖

（《蜈蚣岭》武松［生］唱腔）

陈宝生演唱
张待检记谱

【石牌调】

2/4 6·5 656 | 6 1 3 | 2· （32 | 1 612） | 0 55 | 06 56 |
山鸟啼鸣 山树栖， 松山

1 6123 | 1（51 6561） | 56 5 | 16 561 | 161 36 | 5 - ‖
山 草 草凄凄，草 凄 凄。

看君子一本正经样

（《白蛇传》白素贞［旦］唱腔）

陈宝生演唱
张待检记谱

【石马调】

2/4 5·3 535 | 5i 65 | 31 2 | 5·3 535 | 0i 65 | 3 235 |
看 君 子 一 本 正 经 样，

5（i 65 | 3 235） | 3·2 323 | 5653 232 | 25 32 | 16 13 |
人 儿 俊 俏 行 端

21 61 | 53 5 | 0 232 | 25 32 | 16 13 | 21 62 | 1 - ‖
庄， 行 端 庄。

天上雷云霄

（《神州擂》扈三娘［旦］唱腔）

陈在河演唱
张待检记谱

【雷歌】

2/4 5 5i 6535 | 2 - | 2356 3 21 | 2 - |（锣鼓略）|
天上 雷 云 霄，

2·1 212 | 0 6 i6 | 5 - | （锣鼓略） | 6· 5 656 |
祥光 万 道 旌 旗

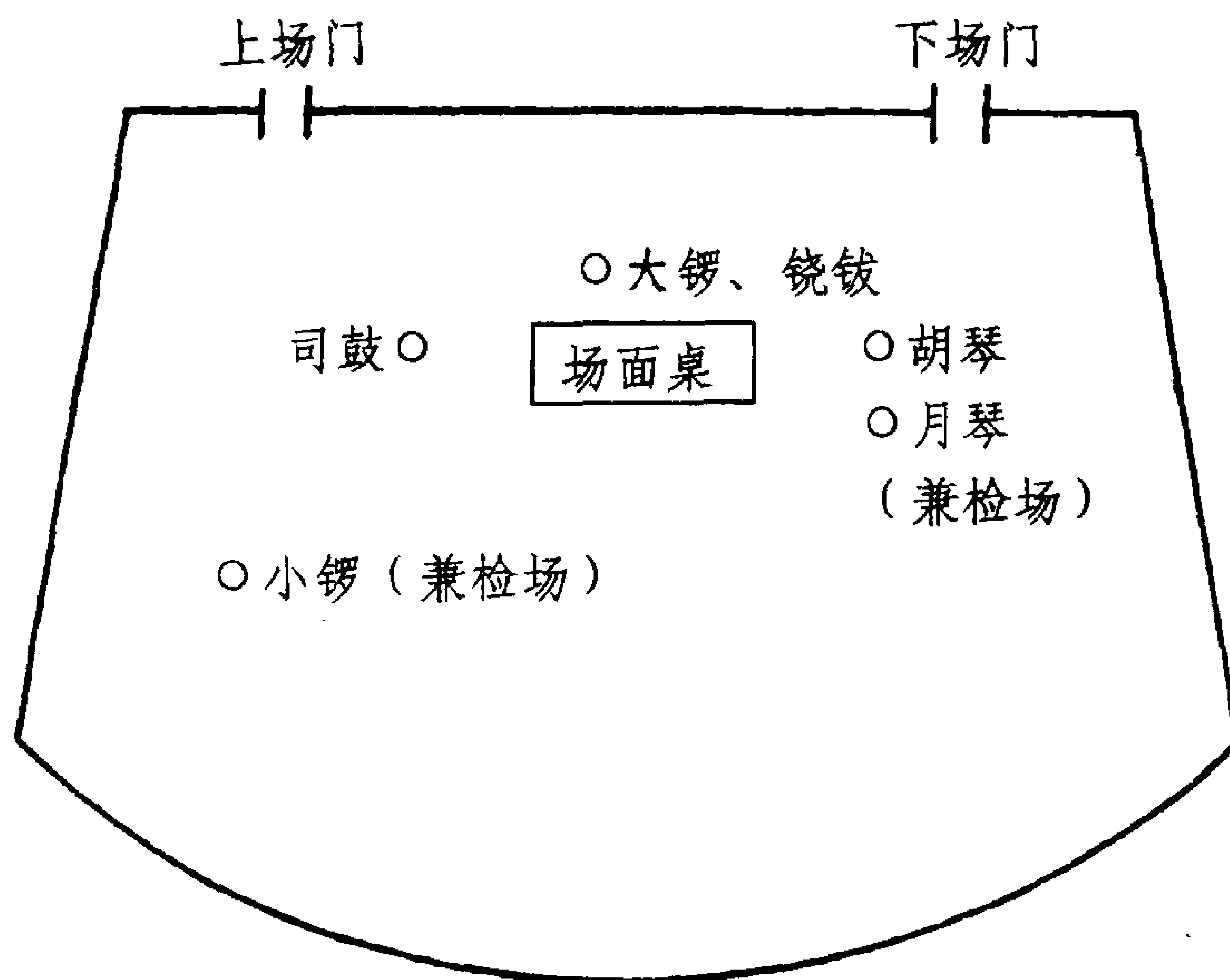
0 i 35 | 2 - | （锣鼓略） | 2·3 6i | i 5 6 |
闪 闪， 万 福 来

5· 65 | 6·i 536 | 6 3 6 | 5· 21 | 6·i 536 |
朝，要把 妖 魔 焚 烧，要把 妖 魔

6 3 6 | 5 21 | 2·3 162 | 2 6 i6 | 5 - | （锣鼓略） ‖
焚 烧，要把 妖 魔 焚 烧。

高腔。其唱腔特点是：用修水方言演唱，一唱众和，夹以锣鼓，唢呐伴奏，曲调高亢、激越、灵活多变。它在傩歌的基础上突出地发展了弋阳腔“滚调”，采用一种流水急歌，顺口快唱的方式，由原来的长短句衍变成为五言句的齐整句法，适于表现复杂多样的思想情绪。此腔至明末渐趋衰落，清初濒于绝响。

民歌小调。专用于折子小戏或正本戏中丑旦插科打诨时演唱。如《万里侯·花园比武》的〔耍孩儿〕,《穆桂英下山》的〔南锣〕,《海舟过关》的〔九子鞭〕,《双锁山》的〔浪淘沙〕以及《闹沙河》、《渭水访贤》中丑旦唱的山歌俗曲等。



宁河戏伴奏音乐，包括“有词曲牌”和“无词曲牌”两种。“有词曲牌”分军乐、礼乐、宴乐、舞乐、哀乐、神乐等；“无词曲牌”按使用伴奏乐器的不同，分唢呐、膜笛、丝弦牌子三类。

宁河戏传统乐队，分文场、武场。文武场定员五人，即胡琴、唢呐、笛子兼半面镲一人；月琴兼检场（搬一把公案椅子）带半面小锣一人；小锣兼检场一人；夹手（锣、钹）兼三弦一人；司鼓（包括鼓、

板、堂鼓)一人,俗称“五场面”。

宁河戏传统常用乐器中,文场有九根弦(胡琴、月琴、三弦)两支管(唢呐、笛子)之称。武场为鼓、板、锣、钹等四大件。1949年后,宁河戏乐队在沿袭传统建制的基础上,人员由原来的“五场面”发展为少则八人或十人的小型管弦乐队,多至二十八人的中西混合的中型管弦乐队。

西河戏音乐　属弹腔系统。二凡西皮为基本声腔,兼以哔筒调·凡字等。旋律高亢奔放,浑厚质朴,以细筒琴为主奏乐器。

舞台语言大多循中州韵,并夹有大量当地方言,主要方言为赣语星子话,有七个调值,即阴平、阳平、上声、清音阴去、次清音阴去、阳去和入声。如刘备的“备”字不念“bei”,而念“比”(bi);中原的“原”字不念“yuan”而念“年”“nian”南北的“南”字,不念“nan”,而念“暖”;“不”字念“百”(pei);“做”字念“资”(zi)等。

唱词用“一字韵”,即每句同押一个韵。大多数板式在七字句和十字句时,旋律,调式基本一致。

二凡。板式有〔倒板〕、〔正板〕、〔慢板〕、〔二流滚板〕、〔平板〕、〔垛子板〕、〔八板头〕、〔十八板〕、〔倒须龙板〕、〔倒扒桨〕等。

〔正板〕:是二凡声腔中的基本板式。一板三眼($\frac{4}{4}$拍),速度中庸少婉转,长于叙事。

〔导板〕:散板,位于唱段的首句,旋律少起伏,沉稳,易表现粗犷豪放的感情。

〔慢板〕:一板三眼($\frac{4}{4}$拍),不能单独使用,上接〔导板〕、下转〔正板〕,旋律结构与〔正板〕近似,速度放慢,过门较长。

〔摇板〕:俗称〔二流〕,紧打慢唱,节奏自由,不受板眼限制,唱词可多可少,宜于对话叙事。

〔平板〕:一板三眼($\frac{4}{4}$拍),上下句结构,速度较快,旋律诙谐,多用于丑脚。

〔八板头〕:一板三眼($\frac{4}{4}$拍),位于首句或上句,该句唱词中有过门多次,唱腔加长,因最后拖腔长达八板,故称八板头。

〔垛子板〕:一板三眼($\frac{4}{4}$拍),无过门音乐,击板二声起唱,上下句结构。

〔十八板〕:一板三眼,在〔正板〕结束的最后一句时,延伸旋律,共增加九小节十八板,于充分发挥人物情绪时常用之。

〔倒须龙〕、〔倒扒桨〕:一板三眼($\frac{4}{4}$拍),均为单句形式,用于〔正板〕和〔摇板〕的结束句。〔倒须龙〕改〔正板〕调式落音“2”为落音“1”。

凡字。即反二凡,俗称〔哔筒调〕,用哔筒(唢呐)、大鼓伴奏,故名。有〔摇板〕和〔正板〕两种板式。主胡定弦“1－5”,多用于表现鬼魂一类的情节戏,又称〔还魂调〕。二凡曲调谱例:

选自《芦花荡》张飞唱段
（周中锋演唱）

【二凡导板】

廿（仓 仓 仓 七 空 匡 5 - 3 3 2 6 5 -）5 5 - 6 | 6 - 5 53 6 6 - 16 5 3 5 - 3 5 3 - 2 1 | 6 - 53 6 6 6 - 5 3 5 6 2 - （打打 仓 打 仓

张 翼 德 在 营 盘 心 中 焦 躁，

【二凡正板】

仓七 令仓 衣令 衣打打 七 仓 七 | 2/4 56 53 | 25 35 | 16 1 | 23 76 | 53 5 | 3523 76 | 5 51 | 2 36 |

16 1 | 6 6 | 5. 6 | 2 3 | 0 53 | 6 65 | 5 53 | 5 6 | 6 - | （65 72 | 72 75 | 6 57）|

思 一 思 想 一 想 计 用

53 5 | 6 6 | 67 65 | 35 61 | 56 53 | 2 - |

千 般。

（25 36 | 25 36 | 23 23 | 53 5 | 55 532 | 16 1 |

5 7 6 | 5 6 5 | 2 7 7 6 | 5 5 5 1 | 2 3 6) |

5 5 | 6 i | 6 - | (6 5 6 7 2 | 6 2 7 5 |
恨 张 松

6 5 3) | 5 5 | 6 6 | 5. 6 | 3 2 3 |
他 把 那

5 - | (5 6 5 3 | 2 3 2 3 | 5 3 5 | 5 5 5 3 2 |

1 6 1 | 5 7 6 | 5 3 5 | 2 7 7 6 | 5 5 5 1 |

2 3 6) | 1 1 6 | i 6 | 6 - | 5 3 6 |
西 川 图 献，

5. 6 | 5 - | 5. i | 6. i 6 5 | 3 - |

2. 3 | i. 2 | 3 2 3 | （下略）

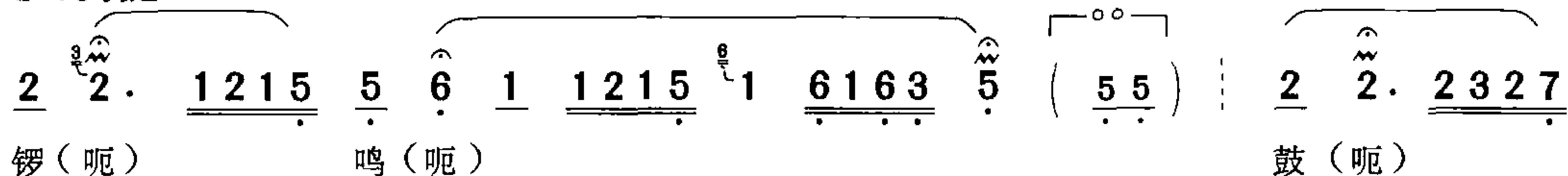
选自《破庆阳》国母唱段
（查炳普演唱）

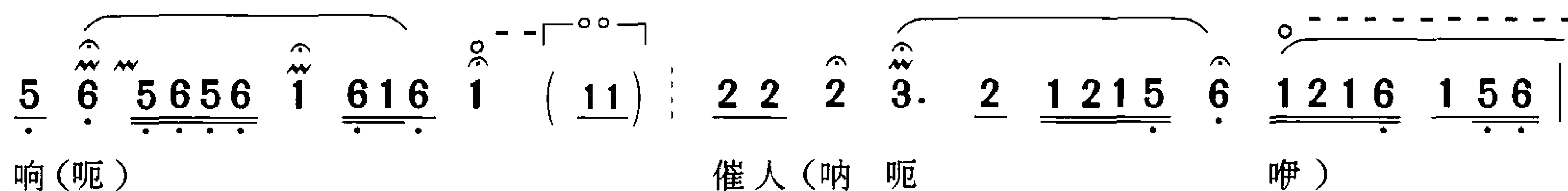
1 = ♭B

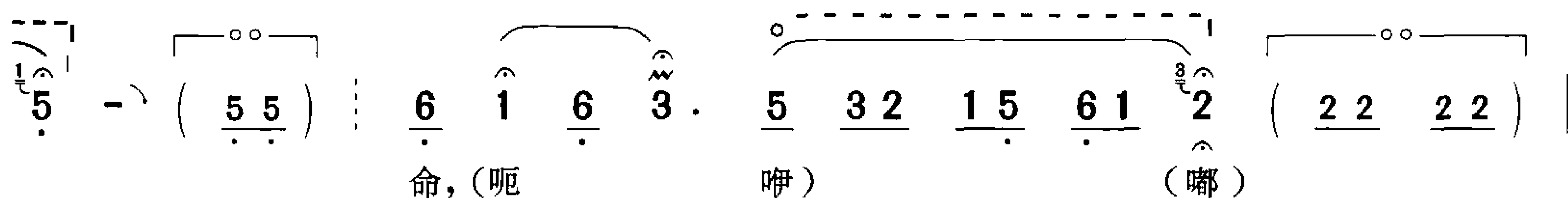
【导板头】

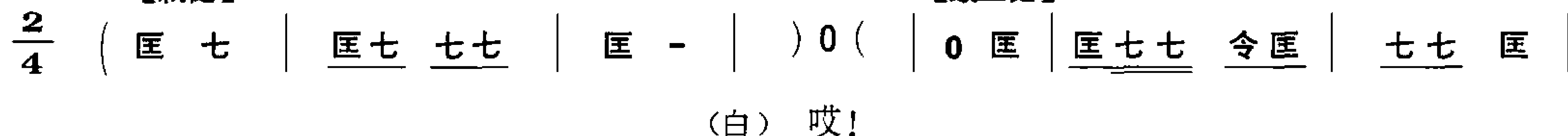
2/4 (0 大大 大大 | 大 匡 | 七 匡. | 匡 匡.) | 艹 (2 2 7 5 6 2 7. 5 6 1 5 5) |

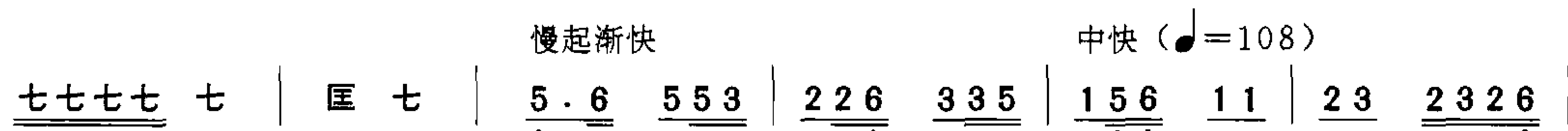
【二凡导板】

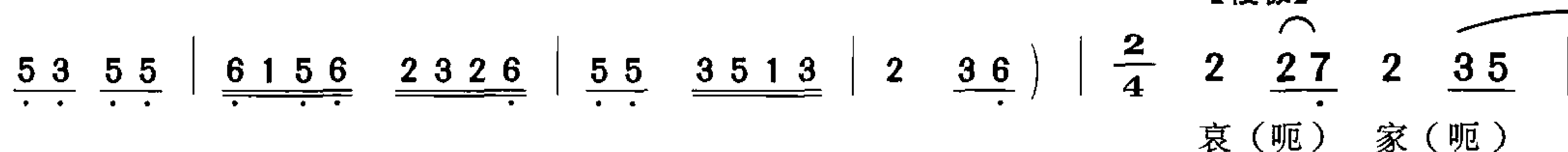


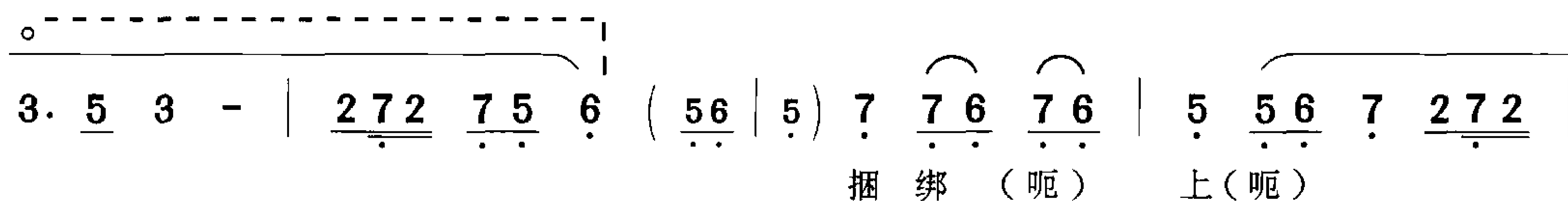


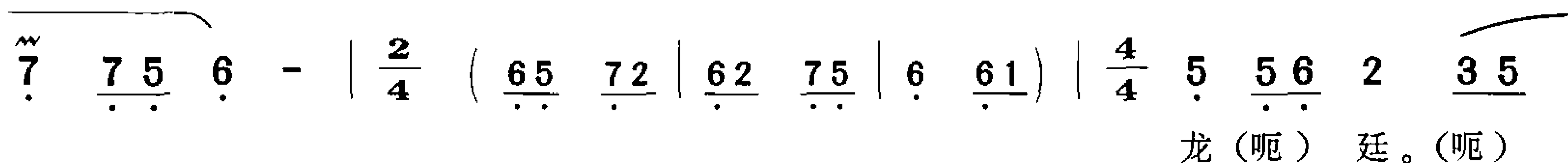


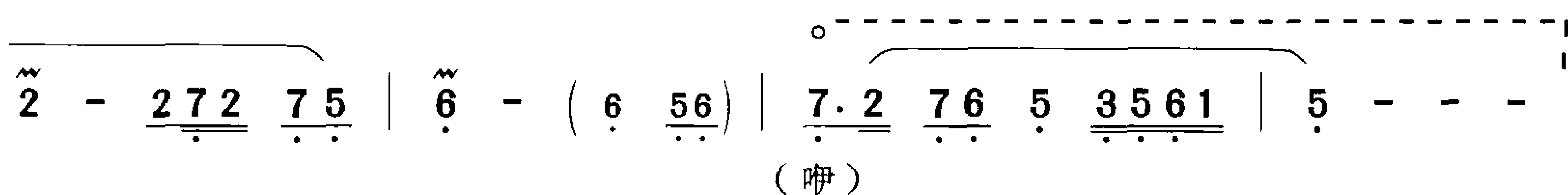












2/4 (5·6 26 | 5·6 26 | 56 5656 | 1/4 55 | 2/4 35 532 |

156 1 | 23 2326 | 53 55 | 6156 2326 | 55 31 | 2 36) |

4/4 2·3 23 2·3 76 | 5· 6 3·2 35 | 2· 3 72 76 |

加 悲 （呃 咿）

5 - (5·6 72 | 62 76 5 56) | 2· 3 23 5 | 6 - 5 6 |

加 切（呃）

1 232 1 - | 2/4 (6·1 23 | 161 23 | 123 2326 | 53 55 |

（咿）

112 53 | 2321 6123 | 53 55 | 6156 2326 | 55 31 | 2 36) |

4/4 2 2 7 32 35 | 32 35 2 - | (2 23 27 6) |

龙（呃 咿）

2 23 76 5 | 6 -(6 56) | 2·7 3·5 32 | 7·6 72 62 76 |

蓬（呃）内，（呃 呃 呃

5 (56) 5·6 72 | 62 75 6 - | 2/4 (6 62 | 56 56 |

呃 咿）

1 12 | 61 165 | 3·2 35 | 65 61 | 231 2 | 323 53 |

23 21 | 656 16 | 5 31 | 2 36) | 4/4 2· 7 5 32 | 3·2 35 2· 3 |

那 旁（呃）

2 75 6（6 | 56）5 62 7 | 27 76 5·6 72 |

坐 定 了 对（呀 呃 咿）

72 75 6 - | 2/4（6·5 72 | 62 75 | 6 61）| 4/4 5 56 2 35 |

头（呃） 人。（呃 咿

渐慢

2· 3 72 75 | 67 6 7·2 76 | 5 3561 5 - ‖

呃 咿）

西皮。西皮的板式有〔正板〕、〔垛子〕、〔简板〕、〔摇板〕、〔慢板〕、〔导板〕、〔小导板〕、〔栽板头〕等。

〔正板〕：一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），板上起唱，后改末眼起唱。过门花而长，旦脚过门更多是大音程跳跃，唱腔明快爽朗。

〔垛子〕：一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），多由其他板式转接而来，很少独立使用，唱词常由垛句构成。

〔简板〕：有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），有快慢之分。〔快简板〕又称〔快板〕，节奏紧迫，常用于抒发激越的心情；〔慢简板〕速度较缓，旋律有如行云流水，常用于人物述说。

〔摇板〕：紧打慢唱的节拍形式，俗称〔三流〕，有快、慢之分。〔快三流〕为〔快摇板〕，又称〔一口清〕；〔慢三流〕为〔慢摇板〕。

〔慢板〕：一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），旋律结构与正板近似。速度稍慢，过门增加，不能单独使用，上可接〔导板〕，下可转〔正板〕。

〔导板〕：散板体，只一句唱词，用于一段唱腔之首，长于表现激越、奔放的情绪。

〔小导板〕：将导板的节奏加快，唱词紧密，后通常接唱〔垛子〕或〔简板〕。

〔栽板头〕：散板体，多是首句的前半句，也有完整首句的，气氛紧张，后通常接唱〔垛子〕或〔简板〕。例如：

选自《破庆阳》李广唱段
（黄纪进演唱）

【导板头】

2/4 （ 冬冬 | 冬冬冬冬 冬冬冬冬 | 冬 匡 | 七 匡. | 匡 匡.） |

サ （ i i 3 3 2 2 6 1 1 1 ） ⁞ 【西皮导板】 1 2 3 3 3 5 6 5 6. i 3

李 广 打 马 （呃）

3. 1 2 3 2 i （1 1） ⁞ 2 3 5 6 5 2 3 2 1. 6 （1 1） ⁞

进 皇 （呃）

1 . 2 3 6. 6i 3 3. 2 1 2 （2 2） | 2/4 冬冬冬冬 冬冬冬冬 | 1/4 冬 | 【栽槌】

道， （呃）

2/4 匡 七 | 【长折子】 匡七七 台七七 | 匡七七 台七七 | 匡七七 台七七七 | 匡 - | 1/4 匡 | 【缓五槌】 2/4 匡七七 七匡 |

慢起渐快 中速 （♩=88）

七七 匡 | 七七七七 七 | 匡 七 | 232 12 | 35 25 | 6326 56 | 5i 6i |

【慢板】

332 112 | 3232 5356 | 113 2326 | 5 ） 1 2 | 4/4 5 2 1 6 （1 2） |

文（呃） 武 （呃）

2 1 2 3 6i | 5 （5i 6i） | 232 1 2 5. 6 3. 6 | （3. 5 32）

百（呃） 官（呃） 随 （呃）

【缓绰头】

1 2 3 | 3. 3 2 3. 2 | 1 6 i (冬 | 2/4 衣 冬冬 | 匡 七七 | 七 七 | 衣 七 |
后（呃）镖。（呃）

中快（♩=104）

七 - | 匡 - | 七 -) ‖ (6 5 | 335 3532 | 123 11 | 25 3536 |

1/4 553 | 2/4 5i 6i | 332 112 | 3532 56 | 113 2326 | 5) 1 2 |
当（呃）

4/4 5 21 6 (12) | 6 6 i 3 3.5 | 3.2 1 (2 65 532) |
初 （呃） 北（呃） 海（呃）

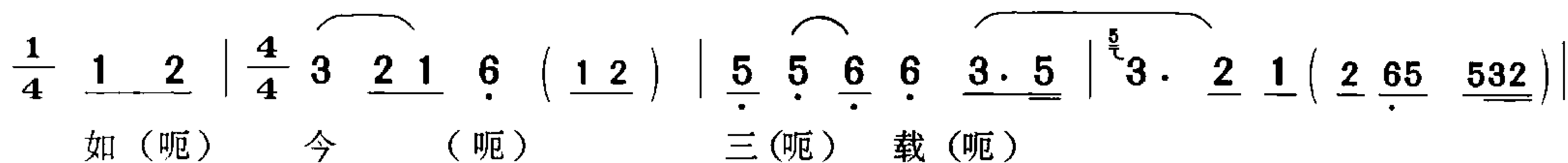
2 32 12 3 6.i | 3. 5 3.2 1 | 2 - - - | （【缓绰头】略） |
是（呃） 我 剿（呃）

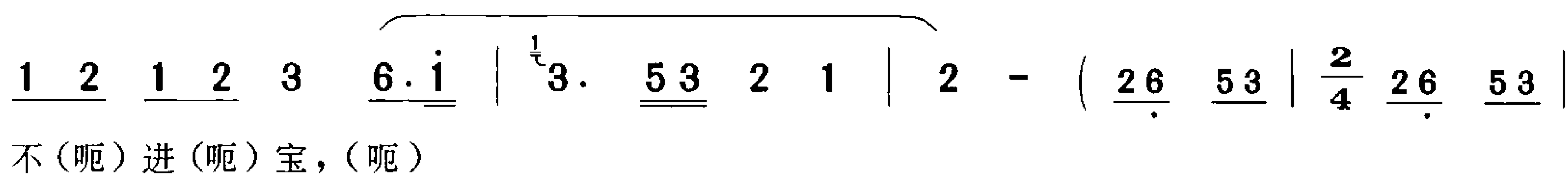
2/4 (26 53 | 26 53 | 232 1.2 | 35 23 | 6326 56 | 55i 6i |

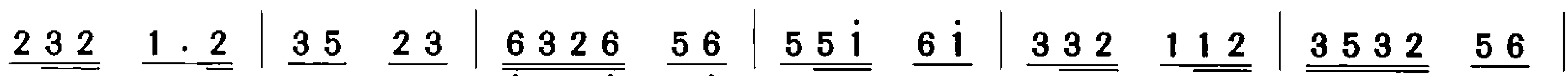
332 112 | 3532 56 | 113 2326 | 5) 1 2 | 4/4 3 5 21 1 (12) |
只（呃） 杀 得

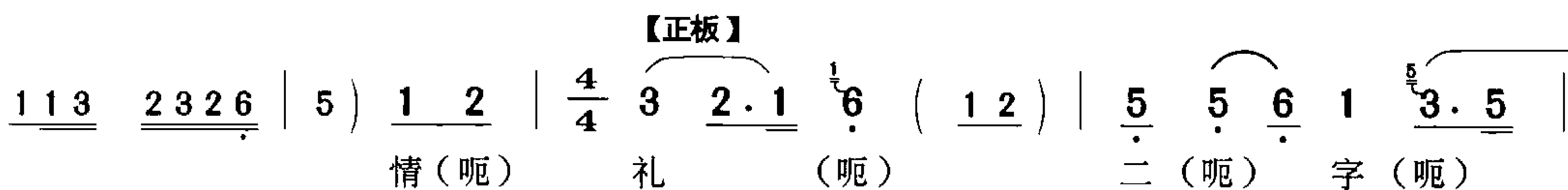
5 5 6 1.2 3 | 2. (3 21 65 532) | 232 1 2 5.6 3.2 |
他（呃） 个 （呃） 无 （呃）

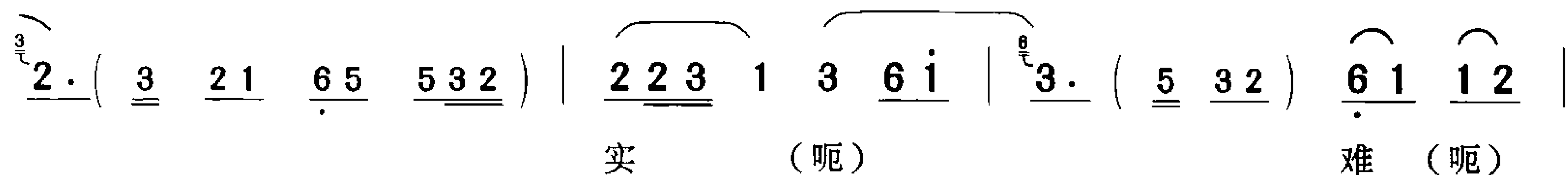
(3.5 32) 1 2 3 | 3. 53 2 3.2 | 1 6 1 - | （【缓绰头】及过门略） |
家（呃）找。

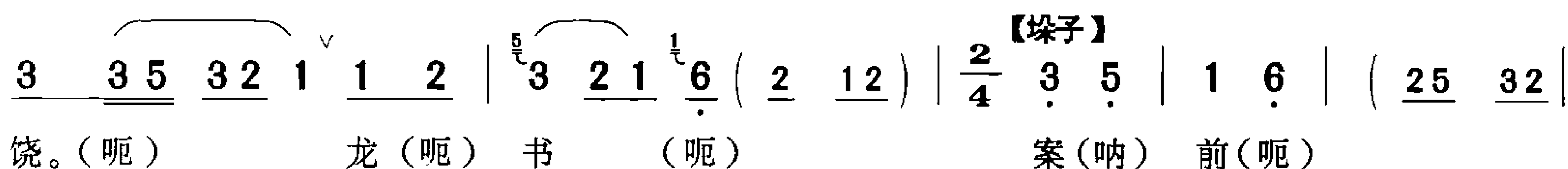

如（呃） 今 （呃） 三（呃） 载（呃）

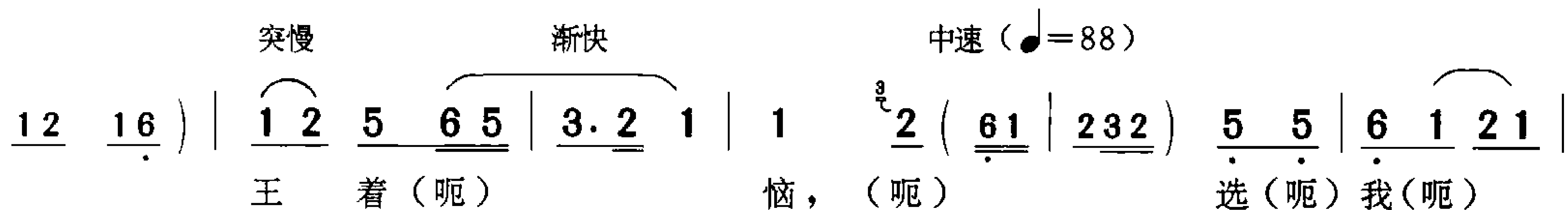

不（呃）进（呃）宝，（呃）

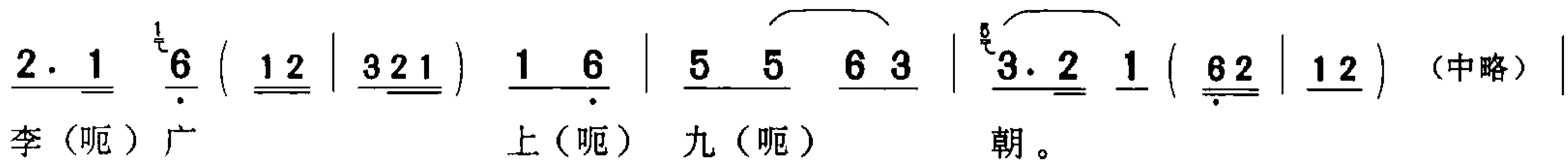


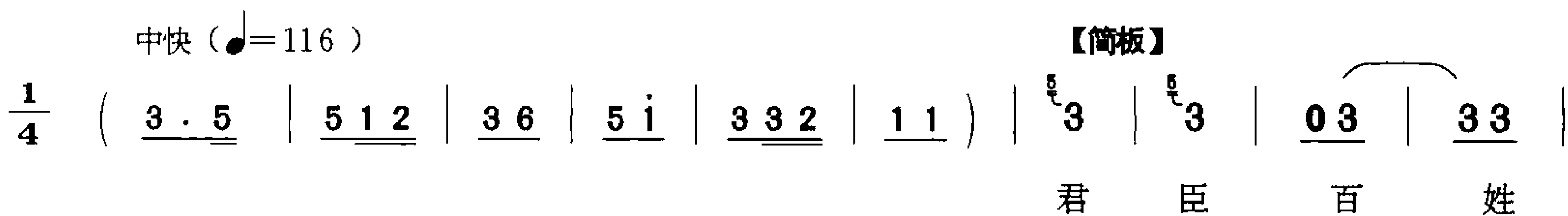

【正板】
情（呃） 礼 （呃） 二（呃） 字（呃）

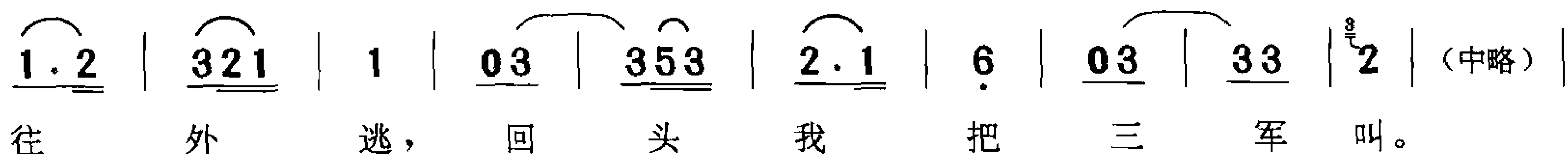

实 （呃） 难 （呃）

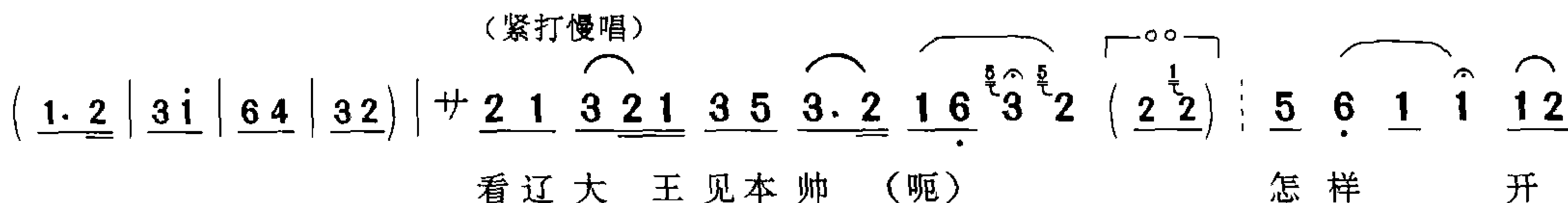

【垛子】
饶。（呃） 龙（呃） 书 （呃） 案（呐） 前（呃）

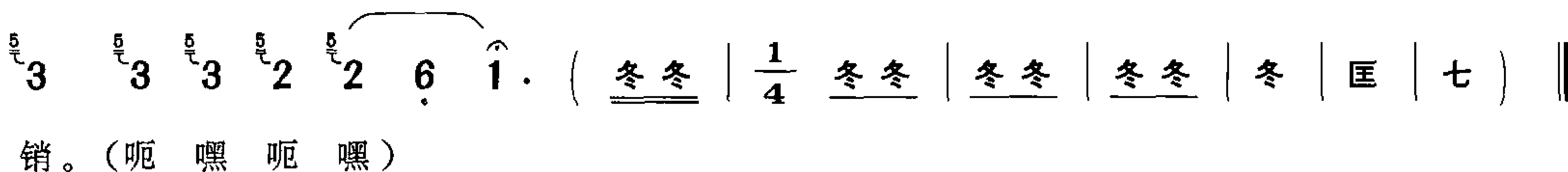

突慢
渐快
中速（♩=88）
王 着（呃） 恼，（呃） 选（呃）我（呃）


（中略）
李（呃）广 上（呃） 九（呃） 朝。


中快（♩=116）
【简板】
君 臣 百 姓







西河戏的二凡、西皮均有一种散板体“叫头”和“哭介”的演唱形式。“叫头”无伴奏，“哭介”有伴奏。二凡“哭介”分“单韵哭介”和“双韵哭介”。西皮“哭介”分“三韵哭介”（俗称“三眼井”）和“四韵哭介”（俗称“四接头”）。另有“刹调”、“放调”、“迈调”，都是〔慢板〕、〔垛子〕、〔简板〕的变体结束句。“刹调”为末句的最后二、三个字；“放调”为整个的末句；“迈调”则是最后一对上下句的全部或上句。这类结构句式节奏有时又与“紧打慢唱”的节奏难以区分。

西河戏的演唱特点。传统行当分为十大脚，但用嗓则分三种，即生、旦、净、丑用“本音”；但是旦和小生用“侧音”（即每句尾音用小嗓拖腔）；净用“边音”。其演唱词中夹有大量衬字，有时几乎每字必衬，有的老艺人演唱时，腔满气足，韵味无穷。1949年后女演员开始使用假声演唱。

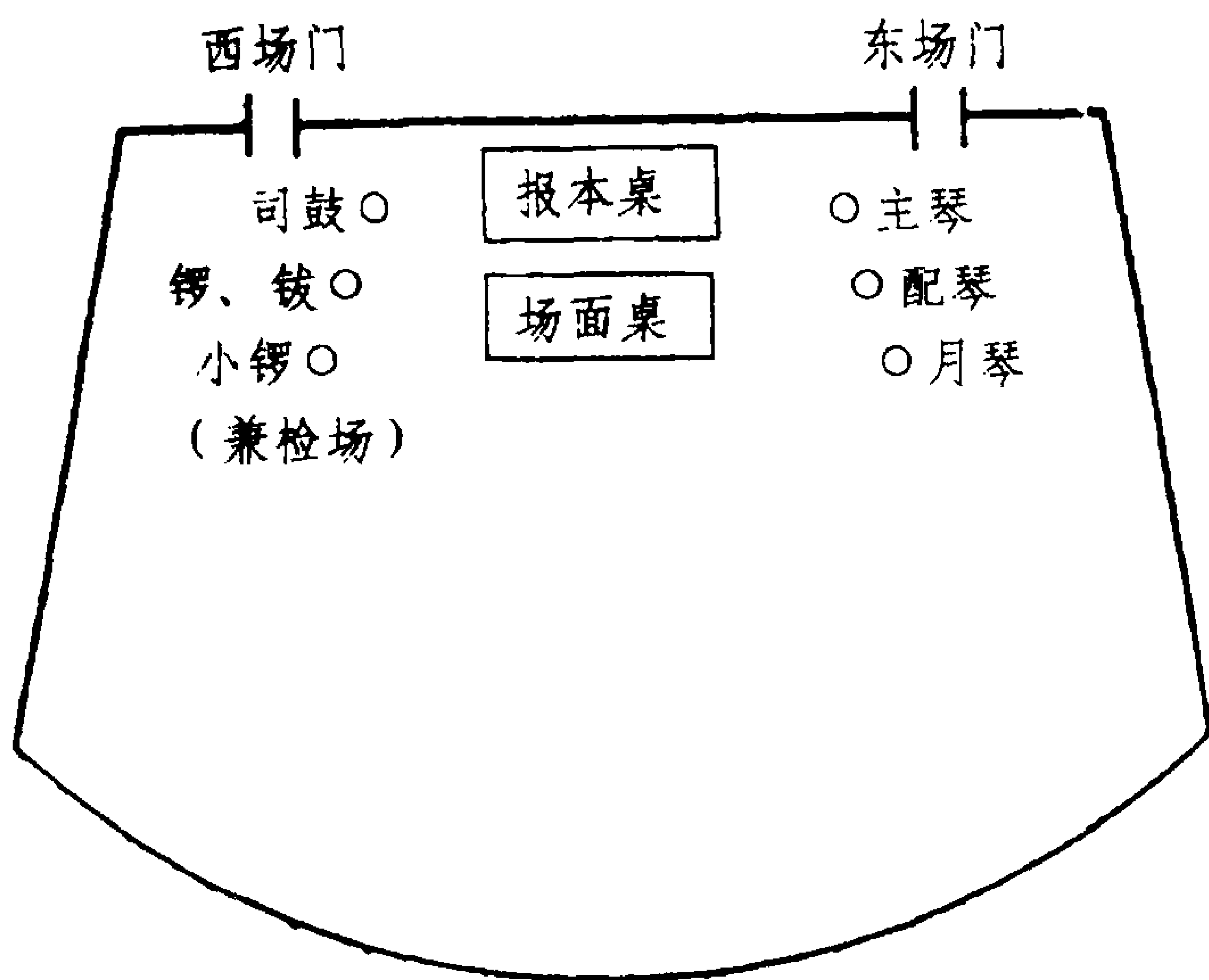
伴奏音乐。器乐曲牌分上把类曲牌、下把类曲牌和哗筒调曲牌三种。上把类曲牌有〔大开门〕、〔北调〕、〔夜落金钱〕、〔战珠田〕等，下把类曲牌有〔小开门〕、〔北调〕、〔夜星沉〕、〔水面按葫芦〕、〔慢端凳子〕、〔快端凳子〕、〔擂朝鼓〕、〔撤〕等。哗筒调曲牌有〔迎宾曲〕、〔国团圆〕、〔家团圆〕、〔点绛头〕、〔点绛〕、〔走马调〕、〔起马调〕、〔踢脚板〕等。

锣鼓经有〔岔箕口〕（长操台锣鼓）、〔倒板头〕、〔么二三〕、〔快引槌〕、〔慢引槌〕、〔发音槌〕、〔栽槌〕、〔单半边俏〕、〔双半边俏〕、〔长折子〕、〔快槌〕、〔缓四槌〕、〔长槌〕、〔缓五槌〕、〔下山坡〕、〔丝纽〕、〔侧板头〕、〔绰头〕、〔双折子〕、〔单折子〕、〔急急风〕、〔鹅颈〕、〔玩灯锣鼓〕、〔缓弹头〕等。

乐队定员六人，司鼓一人，上手一人（拉主琴、兼哗筒和竹笛），下手一人（拉配琴，兼打镲钹，俗称夹手），月琴，大小锣各一人。其中主琴又称细筒琴（类似京胡），配琴称大筒琴（类似二胡），哗筒即大唢呐。主奏乐器的定弦一般不固定，视演员嗓子音域而定。二凡西皮同宫，主胡无须更换。演奏二凡时，空弦“5 — 2”，俗称“上把”；演奏西皮时，千斤下移一指，改为“$\underset{\cdot}{6}$ — 3”，俗称“下把”，保持了音高的一致。大筒琴为细筒琴的下五度。

传统乐队全部坐于舞台中央，以一张道具桌为中心。左边坐司鼓、大锣、小锣（兼检场）三人；右边坐主琴和配琴、月琴三人。乐手面桌而坐，身后是上、下场门的过道。1949 年后，乐队位置撤至舞台两侧，演员从乐手前面上下场。后移至下场门幕内。

西河戏传统乐队坐位图如下：



婺源徽剧音乐　以吹腔、拨子、西皮、二簧为主，兼有昆腔、高腔。

传统戏中的高腔剧目保留不多，而且久已废演，曲牌也残缺不全。昆腔曲调与苏昆大同小异，杂曲小调的剧目更少，大都是民间生活小戏。皮簧，在传统徽班中比重最大，数量最多，然而个性不明，声腔结构、旋律与京剧相似。吹腔、高拨子在二簧声腔形成前后，曾一度为徽班之主调，尚有一批数量可观的传统剧目和唱段，观众也很熟悉和喜爱。

吹腔。基本上形成了板腔结构，分为两类。一类称为普通吹腔；一类称为平昆吹腔（或草昆吹腔）。

普通吹腔，伴奏乐器以笛子、海笛（小唢呐）、大唢呐为主。唱词为上下句体唱腔，有〔正板〕、〔蹬脚板〕、〔哭板〕、〔散板〕、〔叠板〕等几种简单的板式。〔正板〕有男女腔之分。

吹腔〔正板〕，上下句均是眼起板落，节奏上有较多的切分音型，旋律以级进为主。女腔正板上句落“2”音，下句落“1”或“5”音。男腔一般上句落“5”音，下句落“1”音，也有上句落“3”音，下句落“5”音的。旋律上以六度的上下行跳进较为多见。女腔婉转抒情，男腔较粗犷激越。例如：

郓城县打罢了退堂鼓

（《乌龙院》宋江［老生］唱腔）

汪新丁演唱
宁　华记谱

1 = G

【吹腔正板】

2/4 (次答 次答 次 | 才. 个来才 次答 来 | 才 才 | 各) 5 3 5 | 5 i 6 5 3 |

郓　城

5 2 (3̇ 2̇ | i 2̇ 6 i 2̇ | 2̇) 2̇ | 2̇ 3̇ 2̇ | i. 6 i | 0 5 6 | 5 2̇ 2̇ |
县 打 罢了退 堂 鼓，衙前

2̇ i 7 | 6. (5 | 35 356) i | 6 i | 6 i 6 5 | 3. 5 3 | 5 - ‖
来 了 我宋 公 明。

轻移莲步出兰房

（《斩貂婵》貂婵［花旦］唱腔）

俞根英演唱
宁　华记谱

1 = G

【吹腔正板】

2/4 (才 台才 | 衣令 才 | 各) 5 3 5 | 5 6 i 6 5 3 2 | 5 3 2 (32 | 1.7 612) |
轻移 莲 步

5 3 5 6 i 5 | 5 5 6 3 2 5 3 | 2 5 | 3. 2 3 2 5 3 | 2 3 2 5 |
出 兰 房，想 起 了 温

3 2 3 5 1 2 6 5 | 1. (3 216 | 5653 235) | 1. 5 3 2 3 | 0 2 2 5 3 2 | 1 - ‖
侯 情 惨 伤。

听谯楼鼓打三更尽

（《乌龙院》宋江［老生］唱腔）

汪新丁演唱
宁　华记谱

【四平调正板】

1 6 5 | 0 1 1 | 2. (5 | 3 5 3 2 1 7 6 1 | 2) 2 | 0 3 2 |
听 谯（呃）楼 鼓 打

1 65 | 01 61 | 2 (5 | 3532 1761 | 2) 5 | 0 1 1 |

三 更 尽， 心 中（呃）

2 32 | 0 12 | 6 ⁵6 | 1 35 01 56 | 1 - ‖

有 事（呃） 不 安 宁。

是何人偷奔卧房

（《百花赠剑》江花佑［旦］唱腔）

1＝G

叶秋英演唱
宁 华记谱

【蹬脚板】

2/4 5 3 5 | 2.3 21 | 6.1 656 | 0 1 3 | 2 - |

是 何 人 偷 奔 卧 房，

2 3 1 | 6 1 5 | 0 6 5 6 | 1 6 2 3 | 1 - |

打 睡 在 销 金 帐。

(答.答 答答 | 衣答 答 | 各) 5 | 5 6 3 | 5. (6 | 5653 235) |

（白）待我掌灯 看来！（唱）觑 他

3.6 5 | 05 23 | 2 - | 23 1 | 61 5 | 06 56 |

骨 骼 俊， 莫 不 是

1.6 23 | 1 - | 5 3 5 | 2 0 | 0 1 6 1 |

一 书 生。 细 看 分 明，（呀） 却 原来

2 3 1 | 6 1 5 | 0 6 5 6 | 1 6 2 3 | 1 - ‖

兄 弟 面 前 存。

满腹含冤向谁诉

（《奇双会》李奇［老生］唱腔）

江新丁演唱
宁　华记谱

1 = F

【哭板】

满腹含冤向谁诉，（哎）提起我的苦来（哎呀）苍天（吓）苦煞人。

【正板】

阎王要命犹是可，

【蹭脚板】

禁大哥呼唤吓掉魂。将身来在狱神殿，大哥面前说分明。

选自《快活林》武松唱段
（汪新丁演唱）

【徽调梆子腔】

2/4 0 55 | 53 23 | 2· (32 | 1·2 612) | 1·6 121 |
太爷 请 上 听

0 5 6 | 5 1 | 1 35 | 6 65 | 1·3 216 | 5 (6561 |
我 禀，水 有 源 头

5653 235) | 5·6 161 | 0 2 2 | 1· (6 | 5·6 561 | （下略）
树 有 根。

平昆（或称草昆）吹腔：其唱腔音乐结构十分灵活多变，腔格没有形成严格的上下句，能适应长短句的唱词。这种吹腔往往在每段的开始处标有曲牌名，明显地带有联曲体向板腔体过渡阶段的痕迹。在调式落音上也有很大的自由，根据表达情绪的需要，可以结束在“1”音、“5”音上，也可以结束在“2”音、“6”音上。用曲笛伴奏，带有昆曲的发声和唱法。

高拨子。是徽班所有声腔中最早形成而板式比较完整的腔调。分三种路子，即浙江路，徽州路和江苏路。用大筒子胡琴伴奏，正宫调定“1 —5”弦。声音高亢、明亮。板式有〔导板〕、〔回龙〕、〔原板〕、〔垛板〕、〔摇板〕、〔散板〕等。在板式的连接上有着很大的自由，如〔告御状〕中的一段高拨子唱段，就由〔原板〕、〔回龙〕、〔原板〕、〔导板〕、〔回龙〕、〔原板〕、〔哭板〕、〔原板〕构成。

高拨子唱腔男女同宫同调，只是在速度和唱法上稍有差异。高拨子为规整的上下句体，上句落“5”音，有较长的拖腔，并接以比较长的过门，下句除〔回龙〕腔外，一般没有拖腔，必须紧接上句，落“6”音，但每个唱段大多结束在稳定的“1”音上。在节奏上，上下句均是板起板落。在旋律上，以四、五度的跳进较为多见。例如：

选自《乌龙院》宋江唱段
（汪新丁演唱）

1 = G

【高拨子流水】

1/4 (6 | 5 | 5·i | 6i | 53 | 21 | 23) | 3 | 2 | 2·3 | i |
贱 人

(i6 | 56 | i6 | 56) | i | 65 | i | 65 | 5 | 6·i | 5 |
说 话 太 不 仁，

（5·i | 6i | 56 | 53 | 21 | 23）| 5 | 6 | i | 2·6 | i |（i6 |
句句话伤我

56 | i6 | 56）| i | 2·6 | i |（i6 | 56 | i6 | 56）|（中略）| 6 |
父母心。乌

6 | 6 | 6 | 6 | 6 | i | 6i | 65 | 5 | 3 | 2 |（23 | 13 |
龙院闷坏了

23 | 13）| 2 | 3 | 5 | 5 | サ i 3 2 i·5 6 6·i 5 | 1/4（656i）|
及时雨，

【回龙】

5 56 | i | 5i65 | 3 | 5 3i | 6 | i i65 | 3 | 5 56 | i |
骂一声阎惜娇、阎婆惜，细听我一桩桩、

5i65 | 3 55 | 3·5 | 35 | 2/4 5·6 56i | 0i 6i65 |
一件件、把你后前之事细说分

6·5 656 | 0i 6i65 | 3·6 5653 | 5 0 | 3 35 | 6 6 |
明。（吓）贱人妇！

5 6·3 | 5·（6 | 5·3 235 | 0i6 5i65 | 3 5653 | 223 5653 |

【原板】

235 6532 | 1 i656 | 1·3 231）| 5·6 i | 3 2326 | i·（2 |
曾记得

i·6 56i) | 6 53 | 2·(3 | 2321 612) | 2·3 5 | 53 i5i |

干旱 三 年

6· 0 | 5 6i63 | 5·(6 | 5·3 235 | 0i6 5i65 | 3 5653 |

整，

223 5653 | 235 6532 | 1 i656 | 1·3 231) | 5·6 i | 3 2·6 |

树 无 枝

i·(2 | i2i6 56i) | i 65 | 6· 5 | 5·i i | 53 5 |

叶 草 无 根。你 一 家 人 逃 到

3532 1235 | 2·(3 | 2·1 612) | 2·3 5 | 0 i5i | 6· 6 |

郓 城 县，

5 6i63 | 5·(6i | 5653 235 | 0i6 5i65 | 3 5653 | 223 5653 |

235i 6532 | 1 i656 | 1·3 231) | 5·6 i | 3 2·6 | i·(2 |

城 隍 庙 内

i2i6 56i) | 5 i5i | 6 60 | （中略） | 5i i | 65 53 |

去 安 身。 我为你 一双 爹

2·(3 | 2·1 612) | 2·3 5 | サ i 2 i·5 6 6·i 5 (5 5) ⁝

娘 少 孝 敬，

5 i i 33 261 i 5 5 i 65 6 6

我为你得罪 了多少好亲 朋。怒

6 6 6 6.5 5 3 2 5 5 3 5 i 2

冲冲将贱 人 赶出乌龙院，

i.5 6 5)0(55 65 3 5 5 6 6 i

（插白略）（唱）天涯海 角去逃生。

二簧。有老二簧、正二簧、反二簧三种。老二簧又称唢呐二簧，曲调粗犷、朴实，板式有〔导板〕、〔回龙〕、〔哭板〕、〔散板〕、〔摇板〕等，花脸多用之。一般多唱凡字调，伴奏皆用大锣、大鼓、海笛伴奏，有时用大唢呐托腔，并以枣木梆击板。例如：

选自《文昭关》伍员唱段

（汪新丁演唱）

【二簧头原板】

4/4 (23 25 323 1 | 1.3 21 61 5 | 56 16 561 5 | 21 23 76 5) |

21 32 56 53 | 2 2 3 216 | 5 65 52 235 | 3.5 3532 12 3526 |

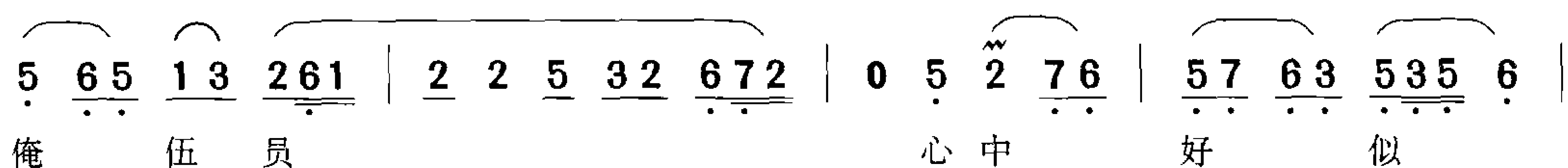
一 轮 明 月

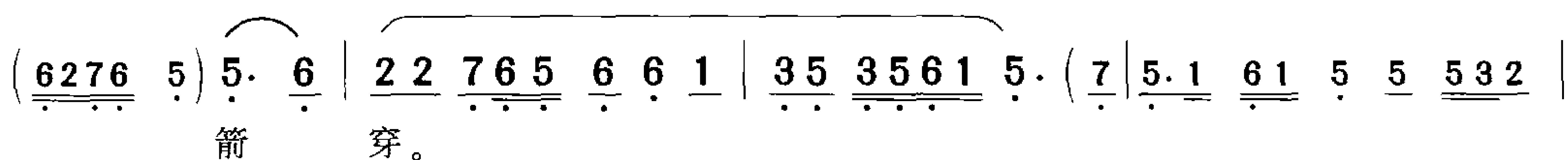
1. (5 62 7656 | 12 3253 1313 216 | 5.6 1561 531 216 | 2.5 3123 123 121 |

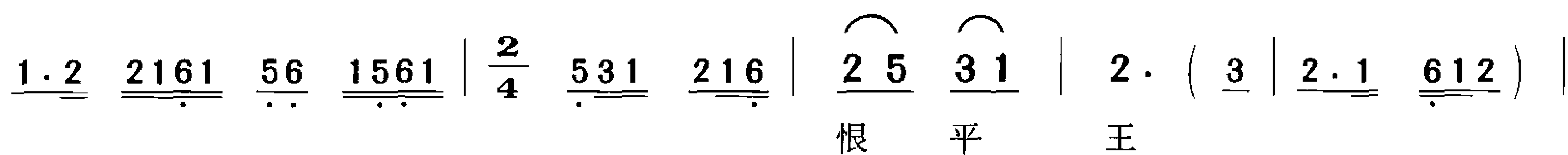
3) 13 2321 6156 | 11 62 72 76 | 5 5 6765 35 | 6 6 21 32 |

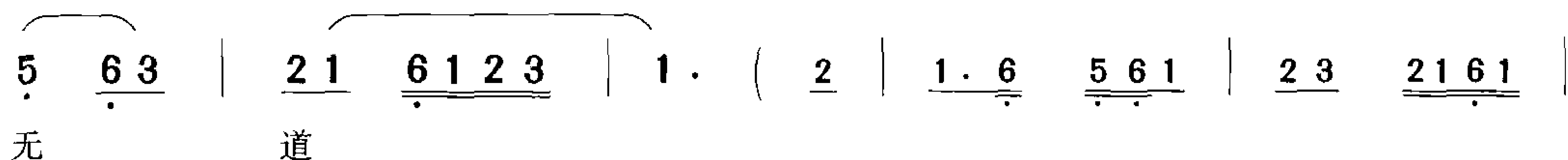
窗 前 照，

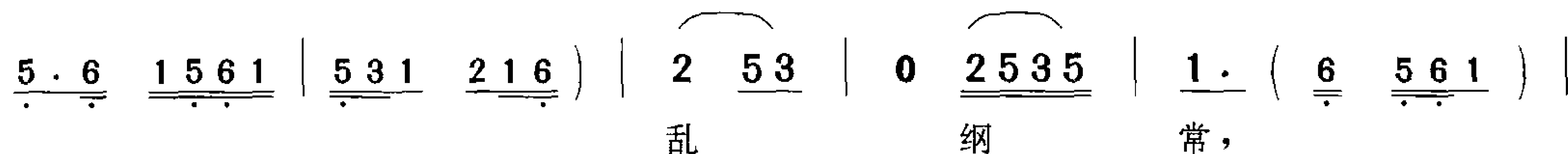
26 7276 56 567 | 6. (5 67 576 | 05 532 13 2161 | 5.6 1561 531 216) |

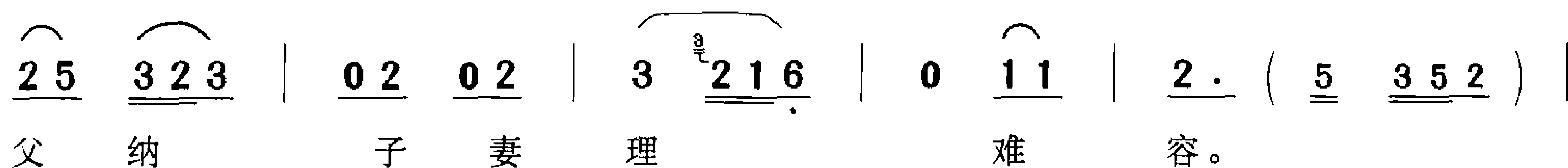


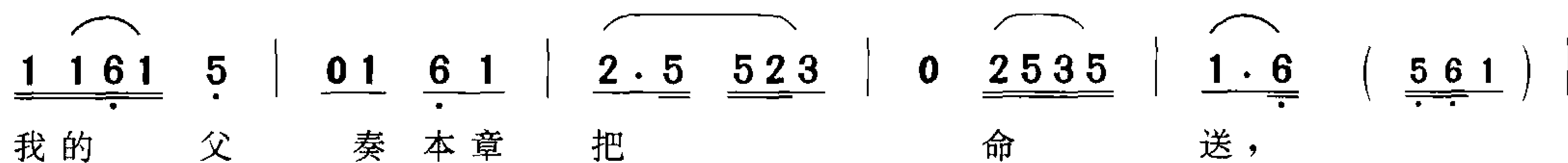


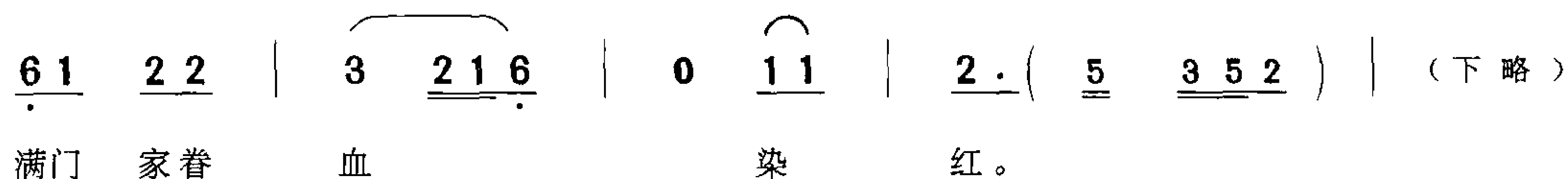












正二簧（简称二凡）：曲调端庄凝重，原板有男女腔之分。板式有〔导板〕、〔回龙〕、〔原板〕、〔叠板〕、〔哭板〕、〔散板〕、〔摇板〕等，一般多唱凡字调。早期的主奏乐器是双笛，后改用徽胡，定“$\underset{\cdot}{5}$ — 2”弦，配以二胡、月琴、三弦等。例如：

站立在二堂上把令来传

（《下河东》呼延夫人［旦］唱腔）

俞根英演唱
宁　华记谱

【二凡倒板】

站立在二堂上把令来传，

【回龙】

尊一声大小将细听端详。

【原板】

你老爷到阵前与贼交战两军前

02 57 | 765 356 | 0 53 | 5 (1 615) | 1161 5 |
全仗你 刚 强。 上前 者

03 21 | 1·2 765 | 0 2532 | 1·(6 561) | 22 2 |
一个个 有 功 赏， 退后 者

02 57 | 6·5 356 | 0 5·3 | 5·(1 615) | 1161 5 |
斩首级 悬 挂 营 盘。 耳边 厢

03 21 | 1·2 765 | 0 35 | 6 6 | 767 2 |
忽听得 铠 甲 响 亮，

7276 56 | 57 65 | 6·(5 | 67 576 | 05 532 |

1·3 2161 | 5·6 1561 | 531 216) | 61 13 | 2 127 |
想必 是

02 57 | 65 356 | 02 57 | 65 23 | 5· 0 ‖
我 老爷 要 到 校 场。

反二簧：是正二凡的反弦，定“1 — 5”弦。特别适于表现悲哀、凄恻之情。板式有〔导板〕、〔回龙〕、〔原板〕、〔哭板〕、〔散板〕、〔摇板〕等。例如：

陈杏元在案前哀哀告禀

（《重台别》陈杏元［旦］唱段）

朱慧珍演唱
宁　华记谱

【反二簧原板】

2/4 (06 | 5·3 235 | 1·3 216i | 531 2) | 235 61 |
陈杏 元

2· (3 | 2·1 612) | 61 25 | 3 3 | 6·1 2535 |
在案前

1· (2 | 1·6 561 | 03 2161 | 5·6 1561 | 531 216) |

6·5 63 | 035 6i63 | 5· (3 3235) |: 5532 123 | 02 53 |
哀 哀 告 禀 尊一 声 圣 母娘
(中间唱词从略)
细 思 想 一 家人

1·2 123 | 0 531 | 2 0 | 113 261 | 0i 65 |
细 听 详 情。 我爹 爹 陈 东初
好 不 伤 情。 叹不 尽 衷 肠苦

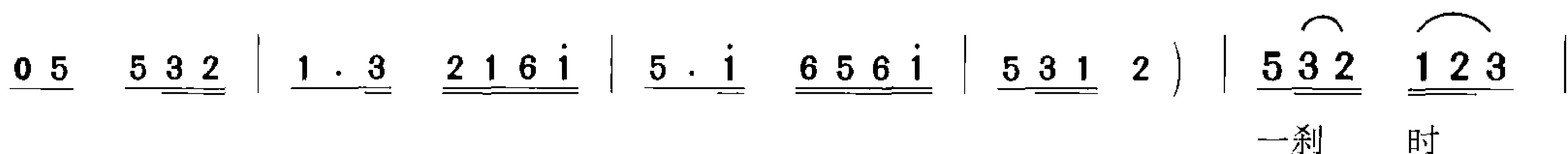
65 653 |1. 035 6i63 | 5· (3 235) :|2. 332 12 | 1 0 |
为 官 清 正， 珠泪
珠 泪
(匡 打匡)

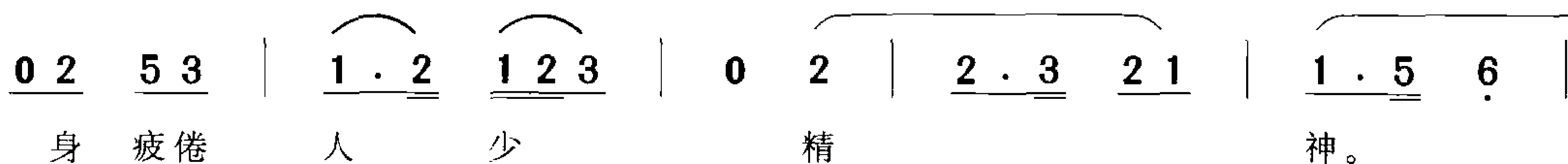
35 6 | 767 2 | 7276 5 | 67 65 | 67 65 |
难 忍，

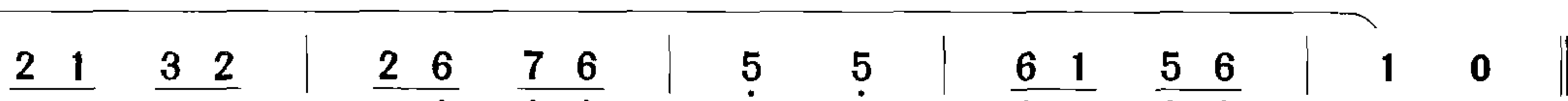
6765 6765 | 6· 0 | 7 56 | 7·2 765 | 6 6 1 |
(吓) 梅 郎 夫！

35 356 | 50 (打打 | 各 各 | 匡齐 令齐 | 匡齐 令齐 |

打打 打打 | 匡 令齐 | 以令 匡 | 令齐 以令 | 匡 05 | 5·3 235 |

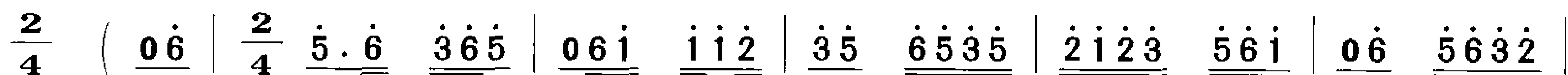


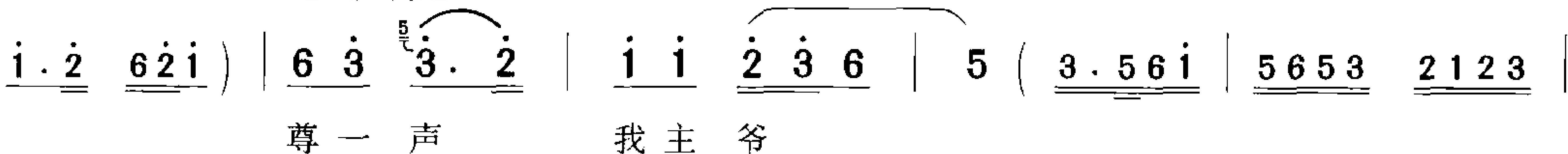




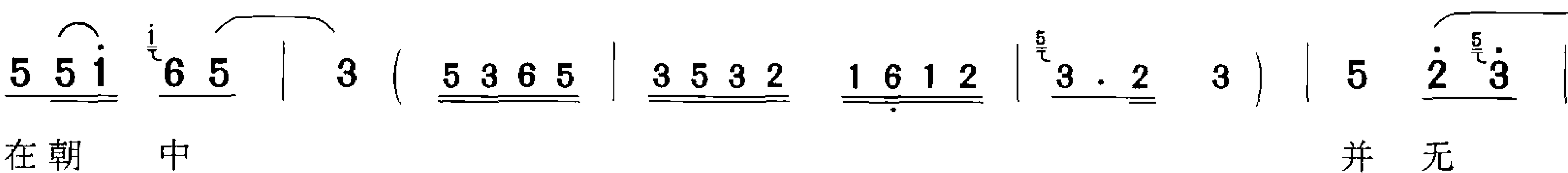
西皮。西皮音调上与拨子十分接近，只是拨子在徽胡上定“1 — 5”弦，西皮则定“6 — 3”弦。高调西皮和拨子一样，也用枣木梆击板。西皮的定调和伴奏乐器都和后来的二凡相同。在徽班诸声腔中有最完整的一套板式结构，如〔导板〕、〔回龙〕、〔散板〕、〔摇板〕、〔二六〕（又称慢垛子）、〔原板〕、〔叠板〕、〔哭板〕，并分男女宫，也有反西皮，多用于情绪急变，悲怆，激动场合，例如：

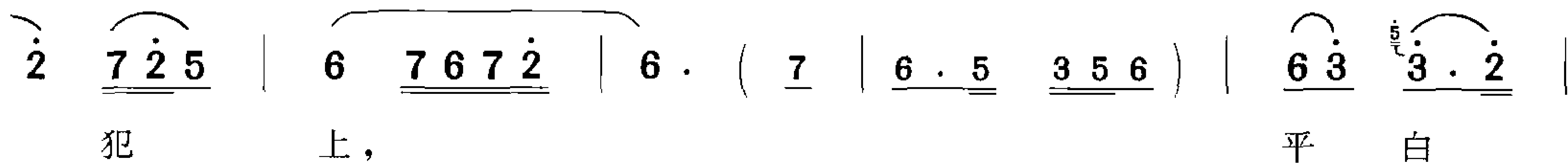
选自《三哭殿》詹妃唱段
（叶秋英演唱）











i 2̇3̇6 | 5 (3·56i | 5653 2123 | 5·6 365) | 3̇ 2̇6i |
无 辜 遭

0 2̇3̇6 | 5·(6 365) | 556 i | 5i 65 | 3 (5365 |
身 亡。 非得 要 那秦英

3532 1612 | 3·2 3) | 5 2̇3̇ | 2̇ 72̇5 | 6 76722̇ |
把 命 来 偿，

6·(7 | 6·5 3565 | 661 112 | 35 6535 | 2123 561 |

06 5632 | 1·2 621) | 63̇ 3̇·2̇ | ii· 2̇3̇6 | 5 (3·56i |
如不然 怎能 够

5653 2123 | 5·6 365) | 3̇ 2̇6i | 0 2̇6i | 5·(6 365) | （下略）
服 忠 良。

婺源徽班在演出时，几乎各种场合的动作都有专用曲牌。如皇帝出场用〔朝天子〕、〔小开门〕；发兵用〔水龙吟〕、〔到春来〕；文武朝臣出场用〔大开门〕、〔文点将〕；奏本，开道用〔六么令〕；起霸用〔风入松〕；神仙出场用〔清江引〕；鬼神出场用〔春日景和〕；饮酒赐宴用〔赏宫花〕、〔园林好〕；下书看信用〔上调风入松〕、〔急三枪〕；出征凯旋用〔将军令〕；结婚拜堂用〔大团圆〕、〔尾声〕；考场上用〔香归〕、〔小桃梅〕；梳妆、挂画、点灯、烧香用〔柳迎春〕；送葬、祭奠、哭灵用〔哭皇天〕、〔哭相思〕；分别对泣用〔上调皮子〕；入席敬酒用〔柳叶金〕、〔傍妆台〕；谢恩用〔快入松〕；调情及配合一般动作用〔川子〕等等。

伴奏乐器中，文场有徽胡、曲笛、海笛、大唢呐。徽胡，又称科胡，木杆丝弦，琴筒直径约二指宽，演奏时琴杆对准鼻梁，不得歪斜，老艺人称为“朝天一柱香”。用短弓法配以滑、揉指法，造成独特的效果。但在演奏上不如京胡灵巧，音色不及京胡清亮，后来多以京胡代之。武场有板鼓（鼓脐大、发音平而宽）、牙板、大堂鼓、平鼓、徽锣、大钹、小锣、小钹、云锣。整个锣鼓音色浑厚，低沉。平鼓，直径约三十三厘米、高十六厘米，用于武戏中，音色不及小堂鼓脆，后为小堂鼓所代替。徽锣，又名苏锣，直径三十九点六厘米，音色较柔和。大钹较

薄,发音平而宽。小锣,脐大,较薄,与大锣音高成纯五度关系。

徽班中有一种特殊乐器叫做“先锋”(又名“桃子”、“三不出”),是一种长约一米的细管喇叭,共有两支,一支为细管,形如喇叭,声音尖越。另一支上节管细,下节成圆筒型,声音洪亮。有三种吹奏方法:第一种用于斩犯人时,吹奏声音较短促,紧张,称为“平头”;第二种用于大将出场时,吹奏时用力较大,很有气魄;第三种用于妖魔鬼怪出场时,声音尖而刺激,造成恐怖的气氛,这种演奏叫做“尖头”。每一种吹奏都是反复四遍,每遍中间夹以锣鼓,至第四遍才开斩或登场。早期徽班,闹台开始时,也必先吹“先锋”。

赣南采茶戏音乐 赣南采茶戏是江西省影响较大的一个地方剧种,形成于明末清初,流布于赣南本区及邻地吉安的部分县市。此外,粤东、粤北以及闽西、湘南、桂东的不少地方也都留有它的足迹。

赣南采戏茶的唱腔音乐,可分为茶腔、灯腔、路腔和杂调四大类。其中茶腔和灯腔是最富特色,最具代表性的唱腔。

茶腔现存六十一首,常用的有〔牡丹调〕、〔上山调〕、〔劝郎调〕、〔三句板〕、〔斑鸠调〕、〔数板〕、〔打鞋底〕、〔绣花〕、〔山歌〕等。除少数为商调式、羽调式外,大部分为五声徵调式。例如:

选自《上广东》表哥唱段
(张宇俊演唱)

【牡丹调】 中速

5 5 5 5 3 2 3 5 | 2 2 1 6 0 | 5 5 3 2 3 5 | 2 . 5 0 |
花开(喂 你个) 牡丹 叶(落) 又 细,

6 1 1 6 6 5 | 5 3 5 6 6 1 6 | 2 2 2 5 7 6 1 1 6 | 5 0 |
大妹妹(你个) 细 妹 妹 过来过来 哇你(衣嘀) 知。

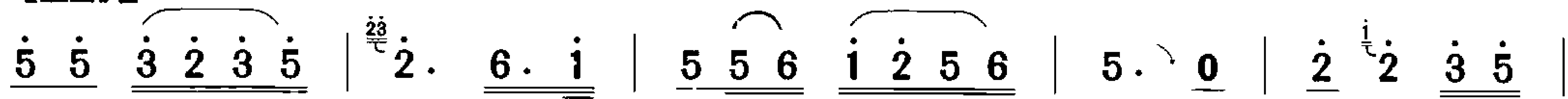
5 5 3 2 3 5 | 2 2 1 6 0 | 1 1 1 7 6 1 5 | 6 7 0 |
俚 去(呀 你个) 出门 本当(你 个) 做 生 意,

5 5 6 6 1 6 | 5 6 5 3 | 3 5 3 2 1 2 3 5 | 2 . 5 0 |
家 中 (哟你个) 事(呀) 情 (该就你个)全 靠 你,

6 2 1 1 6 5 | 5 3 5 6 6 1 6 | 2 2 2 5 6 6 1 6 | 5 - | (下略)
家中 (哟你个) 事(呀) 情 (该就你 个)全 靠(哟 嘀) 你。

选自《挖笋》爆脑子唱段
（张宇俊演唱）

【上山调】

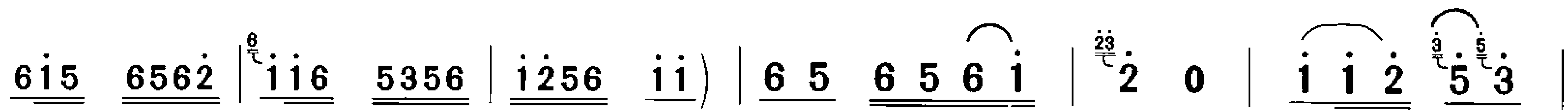


响 咚（哟） 叻（你 个） 闹咚 （哟 叻） 实 在（你 个）



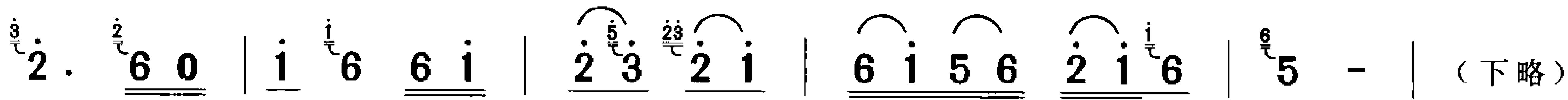
去 进 坑，（呀 衣 嗬 嗨）

（且匡 台且衣台 匡.台 且匡



背起（呀你个 叻） 锄 头

且匡 且台衣台 匡台台 且台衣台 匡且 匡）



（呀） 实 在（你个） 去 进 坑。（呀 衣 嗬 嗨）

（下略）

〔牡丹调〕以及〔上山调〕，代表茶腔中两种典型的结构形式。前者为起、承、转、合四句式，后者为上下句式。除此外，尚有五句的结构形式，即在第四句后面通过一个附加句过渡到第五句上结束。

灯腔：主要指灯子戏节目所用的腔调。如马灯、龙灯、狮灯、摆子灯、茶篮灯以及彩莲船等，现存八十三首。常用的有〔春景天〕、〔双牵手〕、〔闹五更〕、〔报茶名〕、〔问茶名〕、〔五月踩地〕、〔姐在房中〕等。灯腔音乐的特点是高亢热烈，旋律起伏大，富有浓郁的山野田园风味。调式多为徵调式和宫调式，也有少数为羽调式或商调式。例如：

选自《九龙山摘茶》茶女唱段
（李凤银演唱）

【春景天】



春 景 天， 茶（叻） 又 生 芽， 高又 高，



山又 山 山山 好 细 茶。 众 姐 妹 （哟）

手攀茶树摘茶芽。（叻）茶叶长得

好，赛过往年头，喜得我姐妹

心里笑哈哈。今日我要将把那好茶

选，二姐我也要摘它个满篮茶。

三姐我摘得快，四姐我也不差，（衣呀衣嗬）

咳）不满茶叶不回家，（叻哟咳）

不满茶叶不回家。（叻哟咳衣呀衣嗬咳嗬咳）（下略）

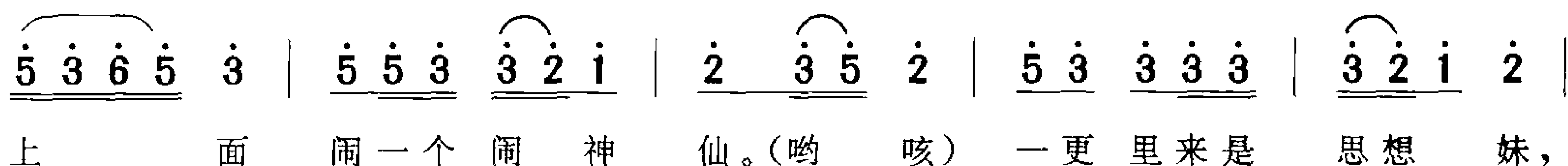
选自《九龙山摘茶》茶童唱段
（卢圣陀演唱）

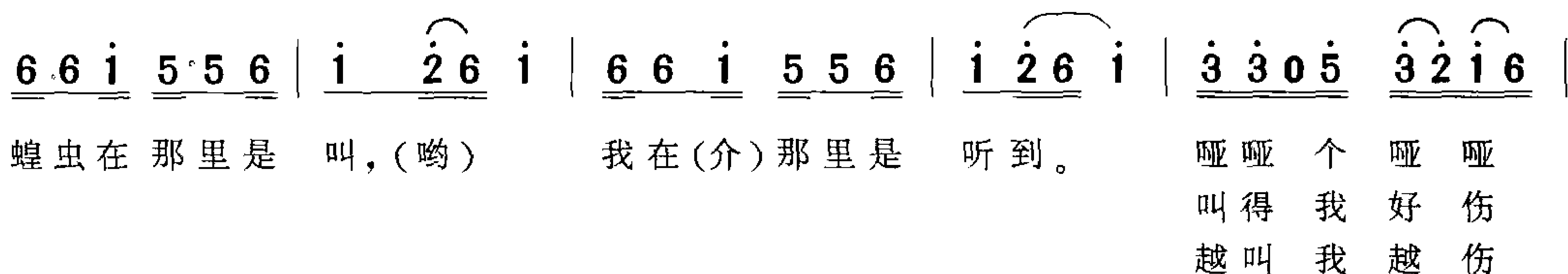
【闹五更调】

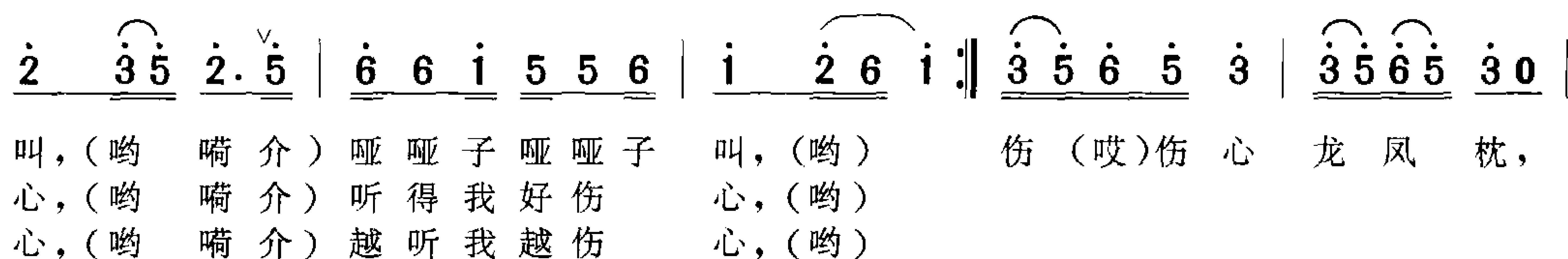
（前略）

一更里来童郎思想妹，

三哥是来到是吵（哇）闹，三哥是来到是吵（哇）闹，听（哎）得





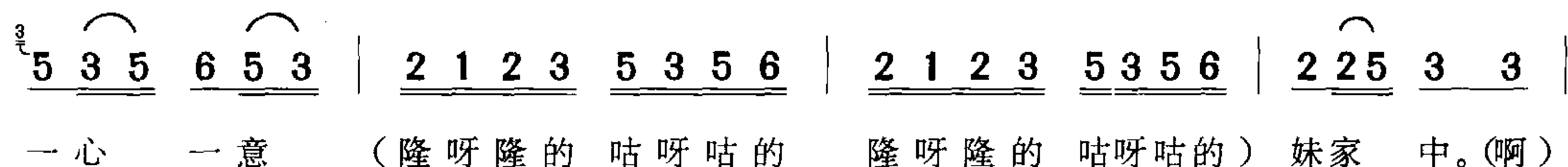


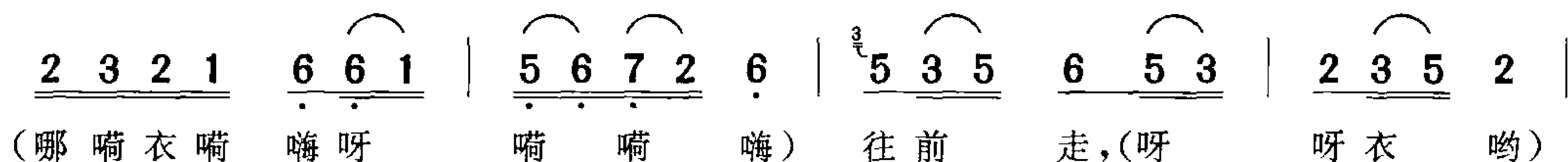


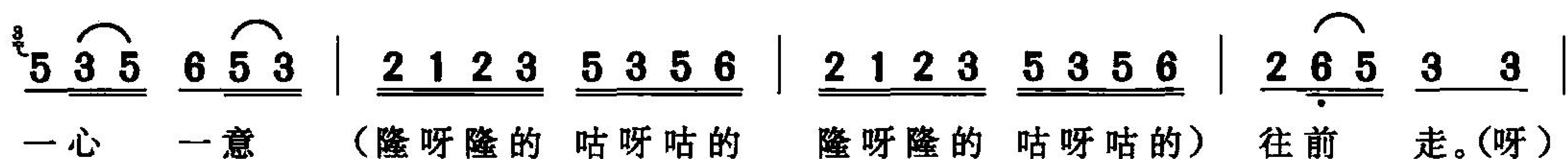
路腔：据老艺人说系来自湖南，其过门至今仍叫“湖南托子”。它与湖南零陵花鼓戏的走场牌子有密切关系。路腔中也有少数曲调与广西彩调同源。现存曲调四十首。大都轻松活泼，欢快幽默。衬词较多，常用于人物行路时演唱。尽管路腔从外地传来，但长期受赣南地方语言与民间音乐的影响，已形成本地风格。例如：

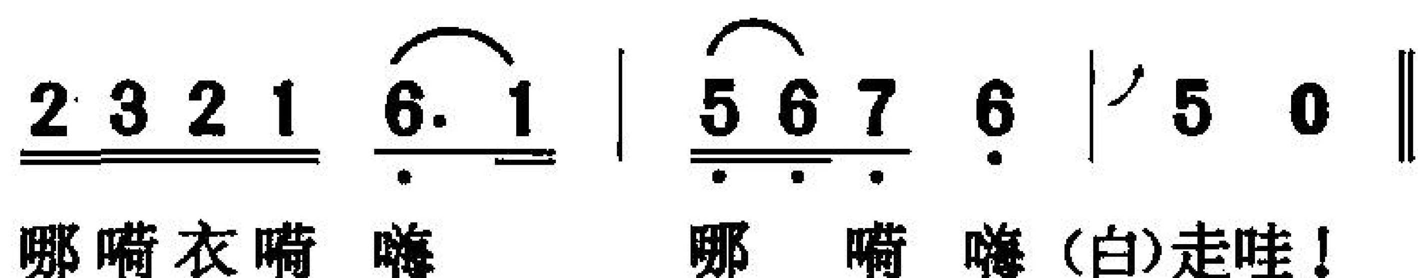
选自《上广东》表哥唱段
（许为雄演唱）









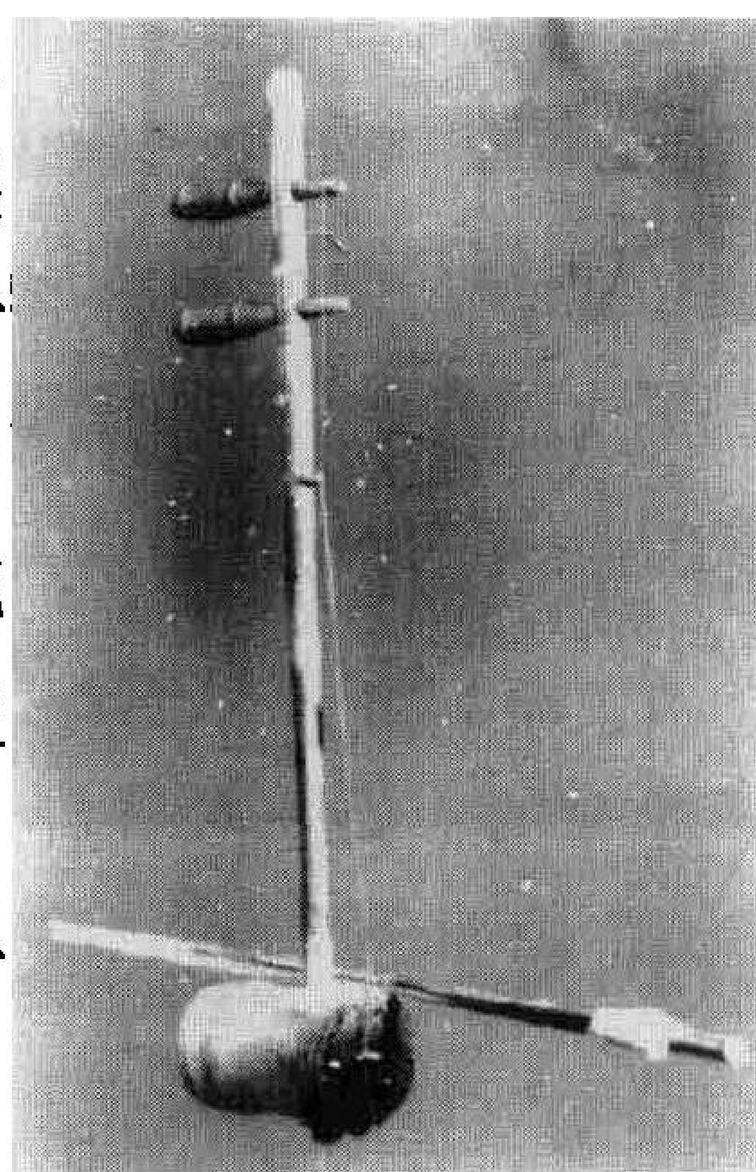


杂调：来源甚广，既有流行于江西的民歌小调，也有在全国广为传唱的里巷歌谣。如〔茉莉花〕、〔凤阳花鼓〕等，这部分曲调在传统剧目中一般不作主腔使用。

赣南采茶戏在历史上也曾吸收过大剧种（东河戏）中部分板腔音乐，如西皮、二凡等，但用得较少，而时间又不长，至中华人民共和国成立后就逐渐在舞台上消失。

赣南采茶戏演唱上分河东派与河西派。河东派的特点是抒情雅致，略带说唱性；河西派的特点是开朗激越，旋律性较强。二十世纪五十年代后，河东派逐渐衰落，河西派发展迅速。

赣南采茶戏的乐队伴奏，分为两种不同形式。茶腔及路腔是以丝弦加锣鼓伴奏，正弦乐器为“勾筒”（见图），且以两把“勾筒”作正反弦进行托腔。正弦定弦“2 — 6”，反弦定弦“1 — 5”，演奏特色另具一格。“勾筒”制作材料为竹筒，略大于一般二胡，小于中胡，音色浑厚。灯腔的伴奏大部分用唢呐加锣鼓，气氛热烈，具有鲜明的赣南民民间灯彩音乐风格。



传统的乐队有文武场。文场有正反弦、唢呐等，武场有大小锣、双钹等，鼓兼小锣、大锣兼双钹，由两人操作。从五十年代开始，乐队编制逐渐扩大，一般为十余人的小型民族乐队。为表现现代题材的剧目，也曾在民族乐队的基础上吸收部分西洋管弦乐器。

赣东采茶戏音乐　　赣东采茶戏曾称赣东北采茶戏。主要流行于上饶地区，系在当地流行的民歌、茶歌和采茶戏的基础上，吸收了湖北黄梅采茶戏的养份发展形成。

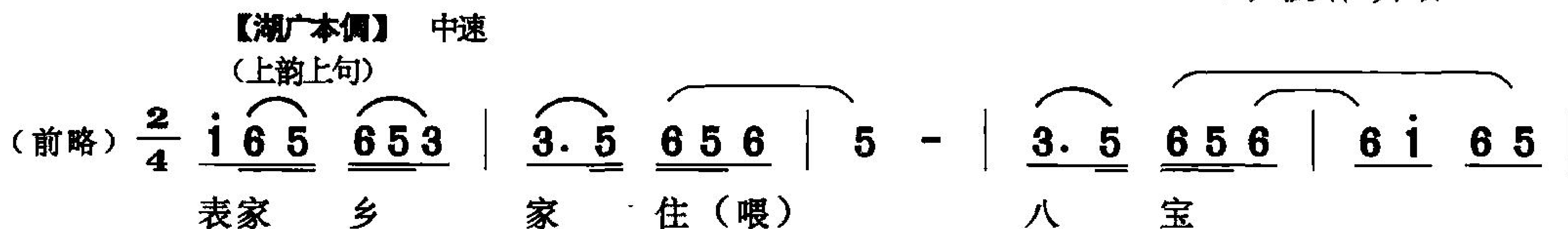
赣东采茶戏的唱腔可分为正调与采茶调两类。正调包括〔湖广调〕与〔凡字调〕。

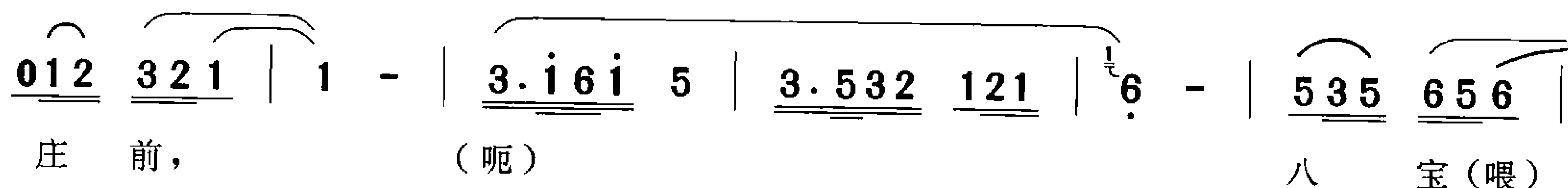
〔湖广调〕：是一个具有多种板式的腔调。其中常用的有〔湖广本调〕、〔搜介〕、〔叠板〕、〔哭板〕、〔散板〕、〔导板〕等。

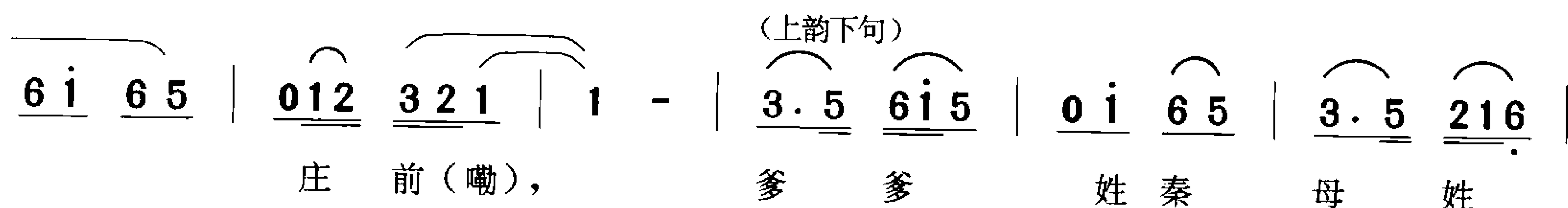
〔湖广本调〕唱腔结构包括上韵、平韵、中韵与下韵。其中上韵与平韵又各由上下句组成男女腔。男腔为宫调式，女腔为徵调式，同属五声音阶，均为剧种主要唱腔。例如：

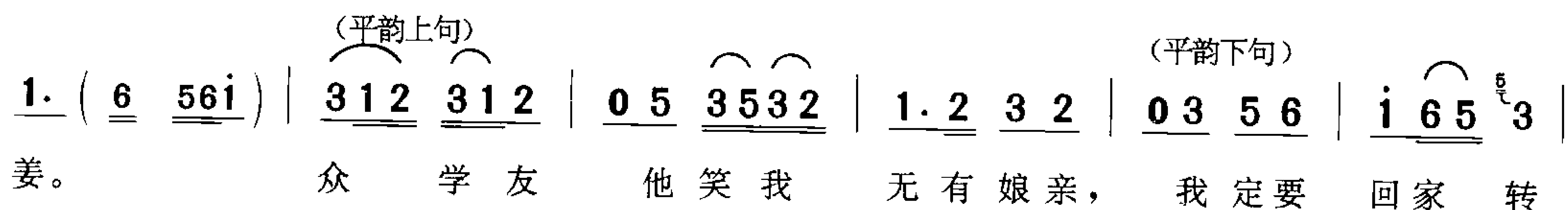
选自《排环记》秦春宝唱段

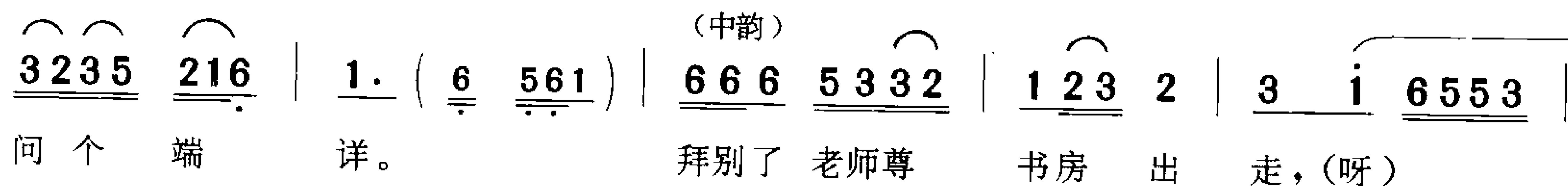
（彭拔林演唱）

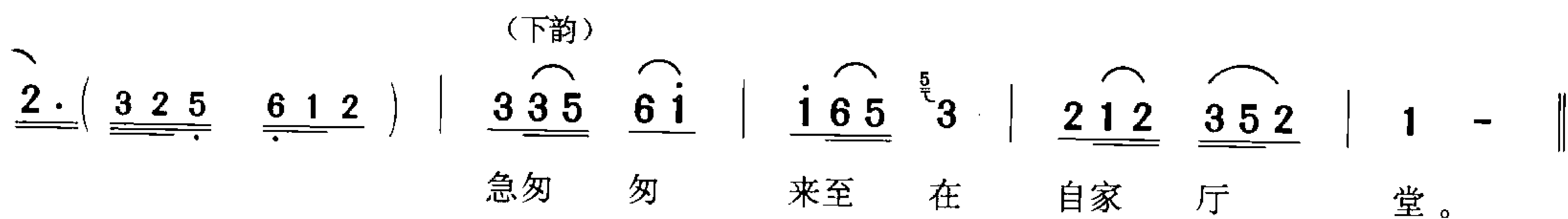






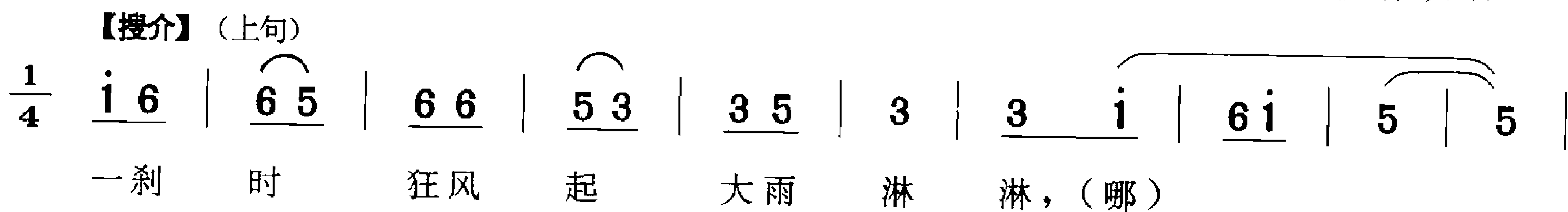


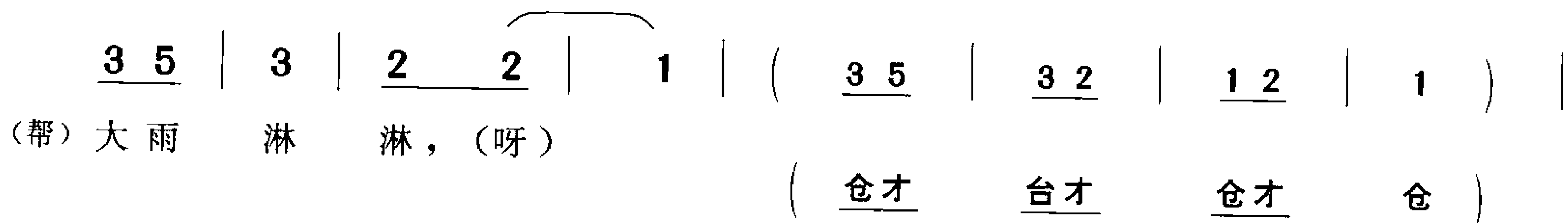


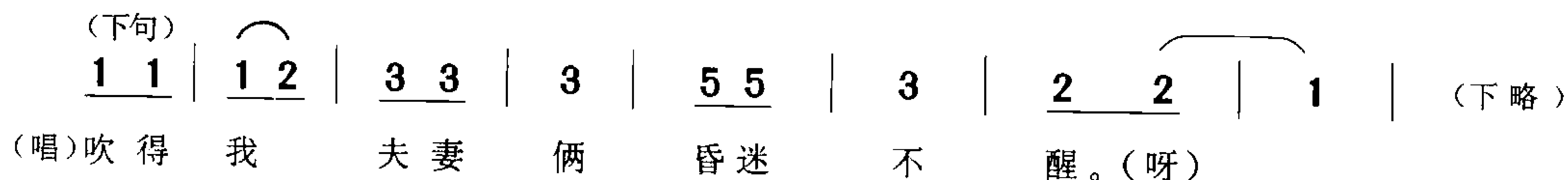


〔搜介〕，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），速度较快，上下句结构。上句有重复句，并伴以打击乐或帮腔，善于表现热烈紧张的气氛。例如：

选自《白宝记》王科举唱段
（彭拨林演唱）







〔叠板〕，腔调接近口语，常用在其它板式之中。以七字，十字句为主，$\frac{1}{4}$拍。上句第一拍起于板，第二拍起于眼，唱词可有较大伸缩。例如：

选自《王百万讨板》王百万唱段
（彭拔林演唱）

【叠板】中速

$\frac{1}{4}$ 56 | 053 | 321 | 3321 | 123 | 6 | 1355 | 5612 | 6553 | 5 | （下略）

可怜我 挨了多少 打和 骂，吃过多少 剩菜剩饭 充饥 肠。

〔哭板〕，由两个长短不同的乐句组成。旋律线起伏较大，善于表现凄厉、哀伤之情。演唱时不仅常用颤音，还可加插“哭介”，增强效果。例如：

选自《排环记》红梅唱段
（汪木林演唱）

【哭板】（上句）

（前略）$\frac{4}{4}$ 25 32 32 1 | 0 2 35 32 | 1 5 11 63 |

手抱着 小娇儿 泪涌如泉，

2 - - - | 6 - - 16 | 5 61 65 53 | 2 - - - |

哎呀 小娇儿呀，

（下句）

3 23 23 1 | 1 65 3 - | 0 1 3 5 | 1 2 21 6 |

求老爷 要把儿怜。

（哭介）

5 - - - | 5·6 1 - - | 6·5 3· 2 13 | 21 216 5 - |

（啊） （啊）

（0八大 仓仓 才）（0八大 仓仓 仓才乙才 乙才 仓才 仓）

55 3 - 11 | 1 2 5 3 | 2·3 21 6 | 5 - - - ‖

哎呀 我的 小娇儿（呀）。

〔凡字调〕，是一种表现悲苦忧伤，气氛低沉的腔调。有〔正板〕、〔慢板〕、〔叠板〕、〔哭板〕等多种板式。例如：

选自《山伯访友》祝英台唱段
（童年水演唱）

【凡字调正板】

2/4 i i 3 2 i | 0 3 3 2 | i 6 5 2 | i 2 6 |

梁兄 哥 不 必得 将弟 来想，（呃）

5 6 i 6 5 | 6 5 3 5 | 1 2 2 | 2 3 5 | （下略）

弟想 哥哥 想弟 白想 一场。（呃）

采茶调：是赣东采茶戏小戏曲调的统称。包括茶歌、灯歌、民歌小调及传统小戏的专用曲调。大部分曲调名称与小戏剧目相同。如〔三姐妹看灯调〕、〔三矮子放牛调〕、〔秧麦调〕、〔盘广货调〕、〔补背褡调〕、〔撇芥菜调〕、〔卖棉纱调〕等。一此剧情较曲折的小戏如〔李仕休妻〕、〔双劝夫〕、〔蓝桥会〕等则多用此类曲调。其中各种调式都有。以宫、徵调式最常见。演唱时衬词与方言俗语较多，地方特色浓郁。例如：

选自《李仕休妻》李仕唱段
（彭拨林演唱）

【李仕休妻调】

2/4 5 5 5 6 i 6 5 | 5 6 i 6 5 3 | 5 5 i 6 5 3 | 2 1 2· |

一步（呃）走来 两步 （呃） 行，（嘞 哎 咳 哎）

2 3 5 6 5 | 5 2 2 3 | 1 2 1 6 5 | 5 - | （下略）

不 觉 来到 歇凉 亭。（勒）

赣东采茶戏的伴奏曲牌主要有唢呐曲。是采茶戏在半班阶段吸收民间串堂音乐加以发展而成。多用在开始、散场和婚丧、宴庆等场合。

赣东采茶戏过去没有丝弦，所有唱腔均由打击乐伴奏，形成了一套特殊风格的锣鼓经。

早期赣东采茶戏的打击乐器有板、梆、鼓、大锣、小锣、云锣等。中华人民共和国成立后才逐渐加入唢呐、竹笛和弦乐，弦乐器有板胡、高胡、二胡、中胡、低胡、大提琴、琵琶、三弦、扬琴等。

抚州采茶戏音乐　抚州采茶戏俗称三脚班、花鼓班、半班。其唱腔可分为正调和杂调两类。

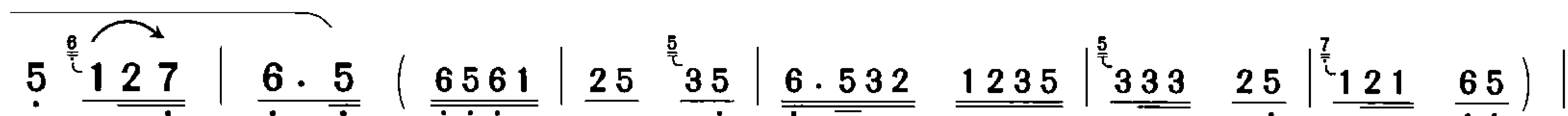
正调：系本剧种各时期的基本腔调。有〔本调〕、〔抚调〕、〔单台调〕、〔川调〕四种。

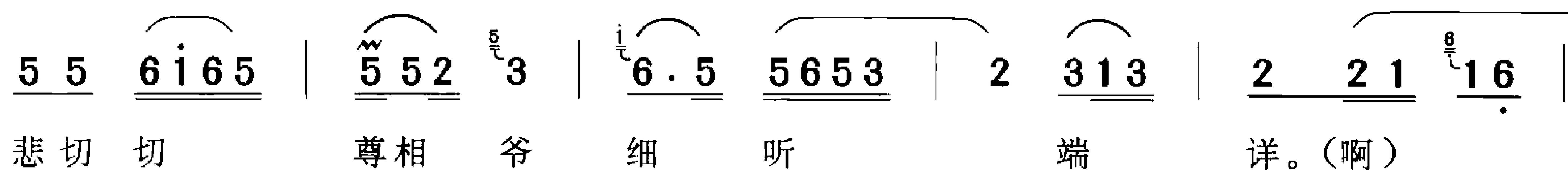
〔本调〕，为上下句结构。唱腔旋律以五声为骨干，偶尔掺用“4、7”两个偏音。徵

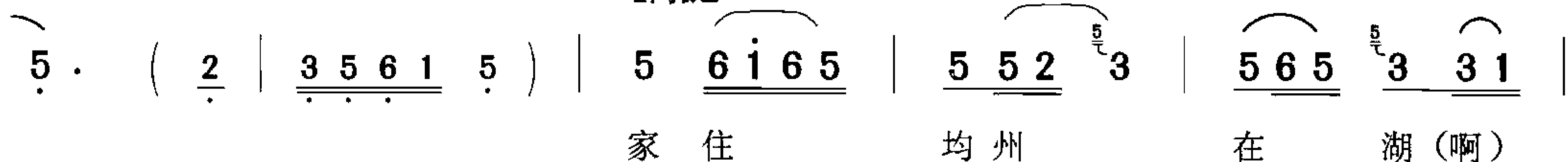
调式，上句落音常为“6”或“2”，下句落音为“5”。常用调高为凡字调（1 = E）或小工调（1 = D）。主胡定弦为“2 — 6”。基本板式是〔正板〕（亦称〔长韵〕）和〔简板〕（亦称〔检板〕），都是一眼板（$\frac{2}{4}$ 拍）。〔简板〕一般无拖腔，〔正板〕在句尾则多用衬字作拖腔。例如：

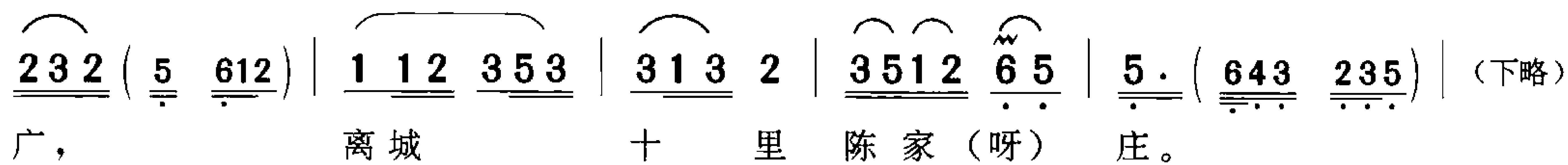
选自《秦香莲》秦香莲唱段
（易兰英演唱）











另有〔叠板〕（一眼板或无眼板）、〔导板〕、〔散板〕及紧打慢唱的〔摇板〕和不用伴奏的〔清板〕与衬用锣鼓点子的〔哭头〕。后在音乐改革中，〔正板〕开始运用了三眼板（$\frac{4}{4}$ 拍），速度更徐缓，旋律更细腻。此外，还增用了速度更快的〔快板〕（无眼板）。〔本调〕有男女腔之分。其区别之一是音域的差异，一般情况下女腔比男腔高四度；区别之二是，女腔旋律多用级进，基本上是五声音阶，旋律柔和哀婉。男腔旋律则常用跳进，又较多出现偏音色彩，刚劲粗犷。女腔中有一种连续使用的下行级进旋律，腔尾插入了自然哭泣声调，曰“悲本调”。

〔抚调〕，是〔本调〕的反弦，宫调式，上句落音常为“2”或“5”，下句落音为“1”。基本板式也是〔正板〕和〔简板〕。例如：

选自《井冈山人》凌文明唱段
（李云珍演唱）

【抚调正板】

2/4 3 3 5 | 6 i 6 5 | 3 1 2 3 | 5 – | 3531 2 3 | 5 3 6 5 |

东风 吹来 心 舒 畅，

17 61 | 2 – | （过 门）| 3 3 5 5·6 | i i 7 6 | 3·5 656i |

清脆 的 歌声 多

【简板】

6 5 2 3 | 4·5 332 | 1 – | 3535 5·5 | i 7 6 5 | 3535 6i63 |

悠 扬。 绿 丛 中 的 红花 含 苞 欲

5·（3 235）| 1 1 2 3 5 | i 7 6 5 | 1 1 2 3 5 2 6 | 1·（6 561）|（下略）

放， 井冈 上 的 杨 柳 迎风 摆 荡。

〔抚调〕也和〔本调〕一样，具有〔导板〕、〔散板〕、〔摇板〕、〔叠板〕、〔快板〕、〔叫头〕、〔哭头〕等成套板式。也有男女腔之分，女腔称〔会母调〕。男女腔的差别仍体现在常用音域与旋律色彩的不同上。但〔本调〕只是生、旦两行的唱腔，而〔抚调〕则生、旦皆宜，并增进了小丑腔和大花脸腔。小丑腔通常称之为〔小花调〕，以旋律跳跃，润腔油滑见长。大花脸腔则突出偏音，使旋律更具刚劲豪放。〔抚调〕还有一个专用的抒情性唱腔。男女共用，通常称之为〔新会母调〕。

〔单台调〕，是本剧种地方风味最浓的唱腔。原为单台戏中开台拜揖时所唱，以后成为单台戏的主调，在三脚班时期，即成为本剧种的基本腔调。由于它用在许多不同的对子戏、三小戏或折子戏中，故曾以戏名为调名。如〔卖西瓜调〕、〔秧麦调〕、〔送友调〕、〔青龙山上调〕、〔凤凰山调〕、〔毛洪记调〕、〔辞店调〕等等。它们运用在不同的戏中时，虽然也有一些不同的变化，但实际上只是一种基本腔的各种变体。〔单台调〕的基本结构形态有两种：一为四句三韵体，即四句曲调中第一句与第二句连唱，中间不落韵，第二、三、四句之后都落韵。例如：

选自单台戏《出台》唱段
（黄国祥演唱）

【单台调】（四韵）

4/4 1 1 2 2 2 5 3 | 2 3 2 6· 0 | 3 1 2 6 2 3 | 2 21 6 6 |

弯（哪）弯（哪）曲曲（哇） 小妹出台， 我在河隔州（哇） 走出（吖）

21 65 5 - |（锣鼓略）| 3 1 2 5 3 3 3 2 | 1 32 2 1 | 6 50 1 26 | 5 - 6 - |
来。（哟） 小妹子台面前就 深揖（得个）拜，（哎哎 哟 哎）

（锣鼓略）| 2 2 2 1 5 - | 3 32 2 3 1 2 3 | 2 21 6 6· | 21 65 5 - |（下略）
（郎家有情哥） 你四 方（呃）君子就 站拢（啊） 来。（呀）

运用得更为广泛的是第二种两韵体，为上下句式结构，也即是由四句三韵体的第三、四两句构成，只不过节奏经过扩展，旋律更为细腻。其基本腔格为上句四板，下句三板：

选自《送友》梁山伯唱段
（黄国祥演唱）

【单台调】（两韵）
4/4 5 35 53 5 5 3 3 | 1 2 35 3 0 | 5 3· 3 21 6 | 5 - 6 0 |（锣鼓略）|
我听 得 九贤弟(也)表梦（啊） 图，（啊）

3 6 6 1 6 1 2 3 | 3 2 6 - | 1 1 6 5 - |（下略）
梁 山 伯与你来 解 吉（吖） 祥。（啊）

〔单台调〕，不分男女腔，但具有板腔体雏型。四句三韵体的二、三、四韵及两韵体的上下两韵均称为〔长韵〕，中间常插用无拖腔的〔简板〕。〔简板〕的旋律形态也有两种：一种以运用五声正音为主，上句多落“6”或“2”音，有时落“1”音，下句落“5”音。

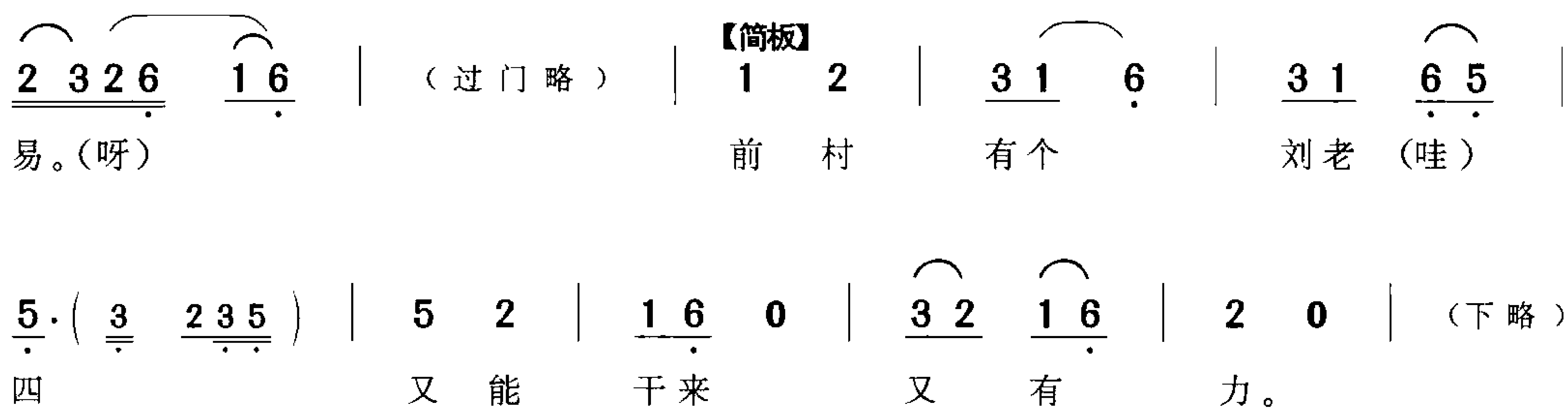
〔川调〕亦有〔正板〕与〔简板〕之分。〔正板〕由对称的上下两句构成，每句又分为对称的两节，每节唱半句词，节与节之间均间有过门，上下两句一般都落“1”音。

〔简板〕有两种，一种即借用单台调（或本调）的〔简板〕，上句落“2”，下句落“5”。由于〔本调〕无丑腔，使用这种〔简板〕的〔川调〕，往往就是起到〔本调〕丑腔的作用。例如：

选自《人往高处走》刁六唱段
（单忠阳演唱）

【川调正板】
2/4 16 2·3 | 5·6 162 |（过门略）| 2 2 53 | 2 26 16 |
大 哥 你 先 莫发 急，（嘞）

（过门略）| 1 61 2·3 | 1321 615 |（过门略）| 2 2 5 3 |
请 人 倒 是 极容



还有一种是吸收〔双劝夫调〕的简板，上句落"2"、"3"或"5"音，下句落"6"音，使用这种简板的〔川调〕常作为抒情性的女腔。

杂调：可分为四种，第一种是三脚班、花鼓班小戏中的专用腔调，统称花鼓采茶调，一般以戏名为曲名。如〔三伢子放牛调〕、〔捡春菇调〕、〔卖樱桃调〕等等。这种杂调由于活泼明快，地方风味浓郁，在中华人民共和国成立后的音乐改革中得到了广泛的应用和发展，其中〔卖花线调〕、〔下南京调〕、〔信调〕、〔服药调〕等，变化更大，已成为颇具表现力的戏曲板腔音乐，并列入本剧种的常用腔调。第二种是三脚班后期吸收来的〔南词〕、〔北词〕（又称〔文词〕），它们和宜黄戏、赣剧的南北词大同小异，由于其旋律优美，深受群众喜爱，如今已是大戏（特别是宫廷戏）中的主要唱腔之一。第三种则是从抚河大班中吸收过来的一部分曲牌，如〔一支引〕、〔水门曲〕等等，只在很特殊的场合才偶而用之。第四种即为小调，除一部分单台戏用的〔数天下图〕、〔打哩连花〕、〔想郎〕、〔打彩〕等小调以外，还有一些当地流行的民歌或明清小曲，如〔十二月采茶〕、〔十杯酒〕、〔四季相思〕、〔照花台〕、〔铜钱歌〕、〔九连环〕等等，一般只作戏中插曲使用。

抚州采茶戏的伴奏音乐最早只有锣鼓。在三脚班后期运用了文场伴奏，常用的间奏曲仅有〔八板头〕、〔闹韵〕等极少几个。半班兴起后，才大量吸收了傀儡戏、宜黄戏和民间吹打的曲牌，如〔大开门〕、〔小开门〕、〔傍妆台〕、〔滚龙珠〕、〔大得胜令〕、〔将军令〕、〔万年欢〕、〔回回曲〕、〔水底鱼〕、〔上高楼〕、〔白浪沙〕、〔风入松〕等等。

锣鼓伴奏很简单，三脚班时只作为唱腔锣鼓用。有的用于起腔处，有的夹在过门中，仅有三五锤。演出本戏后，便大量吸收抚河大班特别是京剧的锣鼓来丰富自己。

抚州采茶戏的伴奏乐器，文场最初只用一把土制高胡，以后逐渐增加了三弦、唢呐、笛子、二胡、月琴、琵琶、管子等。二十世纪五十年代开始，加入了中胡、低胡、扬琴、小提琴、中提琴、大提琴、长笛、单簧管、双簧管等。七十年代还曾使用过小号、圆号、长号与巴松。文场特色乐器是土制的高胡，其形制和京二胡类似，音色浑厚、粗犷。定弦为凡字调的"2 — 6"或小工调的"2 — 6"。演奏者使用第二把位，特别擅长用第一指与第四指的滑奏，由此亦形成了本剧种音乐特有的风格。武场有板、鼓、梆、小圆鼓、小堂鼓、大鼓、大锣、马锣、铙钹、小镲、小锣等等。

早期的乐队只有一人（演奏锣鼓或主胡），以后乐器逐渐增加，也多由演员兼任或乐手本身兼司。如司鼓者常兼司堂鼓、小锣，司大锣者兼铙钹，司主胡者兼唢呐等等。半班时期

乐队最多至十余人，中华人民共和国成立后，乐队扩大到二十余人。

吉安采茶戏音乐　吉安采茶戏俗称“三脚班”、“花鼓班”，约形成于清初，与抚州、宁都、高安采茶戏均有渊源关系。在后期的发展上又受吉安大班、宜黄戏、京剧、湖南湘剧以及新余花鼓班的影响。其唱腔曲调主要为花鼓采茶调与川调。

花鼓采茶调大多因戏而得名。如〔秧麦调〕、〔补背褡调〕、〔别店调〕、〔青龙山调〕、〔毛朋调〕、〔拜年调〕、〔服药调〕等。多为徵调式，其次是宫调式。有一些简单的板式变化，如一般都有长于叙事的〔简板〕。〔简板〕为上下句式，一板一眼，主要有两种结构形态，一种是四合体结构。例如：

选自《秧麦》田方、金花唱段
（苏坚君、刘客顺演唱）

【秧麦调】

2/4 22 553 | 6553 2 | 2·35 5532 | 212 532 | 21 6 5 (5 |
（田唱）什么 生在 高 山 丛，什 么 生在 半 排 中，（啊）

535 2123 | 3/4 5353 156561 55) | 2/4 22 2 330 | 51 2 |
什么（喂）生得 辘辘（哇）
（衣冬冬 衣冬衣 匡且匡 冬匡衣且 匡）

63 2361 | 23 1 (3 | 2123 5356 | 1632 1265) |
动，（啊）
（冬冬 匡 且 且 匡.且 冬且 匡）

235 5532 | 212 32 | 21 6 5 | 5 (3 2123 |
什 么 生得 倒 吊 钟，（哪）
（衣 冬冬 衣冬衣

3/4 5356 156561 55) ‖: 2/4 【简板】 61 3230 | 11 2 |
匡且匡 冬匡衣且 匡）
什么 生 得 蒲扇 样，
什么 生 得 圆圆 顶，
什么 生 得 假花 边，

1.2. 22 7 660 | 55 6 :‖ 3.（落韵） 235 6553 | 523 2 | 21 65 (5 | （下略）
什么（喂）生 得 翘扁 担，什 么 生得 走 马 灯。（哪）
什么（喂）生 得 象牙 床，

又如：

选自《四郎拜年》四郎唱段
（黄光烈演唱）

【拜年调】中速

初（哇）一　初（哇）二　是（呀）新　年，（哪）初　三　初　四　好　拜

年，（哪）　五亲六朋　都（哇）拜　过，（哇）

只　有　干娘　家　还冒去拜　年。（哪）

另一种是上下句结构。例如：

选自《蔡鸣凤辞店》杏花女唱段
（刘金山演唱）

【别店调】

卖饭女　送哥　哥，（帮）阳关　大　路，（哇）（冬冬　匡且　0

冬冬且匡　且　冬　且匡）　不由我卖饭女　珠　泪（帮）双　流。（哇）　（下略）

川调，包括〔快川调〕、〔慢川调〕、〔反川调〕（又名凡字调）、〔川调倒板〕（又名大哭头）、〔川调简板〕（又叫川调数板）、〔神调〕等。例如：

选自《落马桥收租》杜光彩唱段
（刘金生演唱）

【慢川调】

杜光（啊）彩　我本　是

4/4 3̇ 2̇ - 6 1̇ | 2̇. 5̇ 3̇ 2̇ 1̇ - | (65 63̇ 2̇3̇5̇ 1̇6 | 5/4 5 61̇65 36 5 -) |

商家 门 第，（呀）

4/4 6 3̇ 3̇ 2̇ 6 | 5/4 1̇ 1̇ 2̇5 61̇65. (3 | 4/4 53 56 1̇2̇3̇ 65 | 5/4 1̇6 1̇2̇ 3̇1̇ 2̇ -) |

有店房（啊） 有田 庄（啊）

4/4 6 1̇ 6 65 6 1̇ | 3 5. 6 1̇ - |（下略）

纸 醉 金 迷。（呀）

其次是杂调：包括高腔、南北词及民歌小调。高腔吸收吉安大班的部分曲牌，如〔桂枝香〕、〔山坡羊〕等，但影响不大，后逐渐被淘汰。南北词即南词与北词，由于曲调流畅，结构简单，表现力丰富，故一直流传至今。民歌小调则为较大地域流传的民间小曲，如〔十杯酒〕、〔湖南走江西〕、〔瓜子仁〕、〔枝子打花〕等，一般都作戏中插曲使用。此外还吸收过〔高安调〕和〔新余调〕，实即高安采茶戏的〔本调〕和〔小花调〕，但在本剧种唱腔中不占重要地位。

吉安采茶戏的唱腔音乐，至今没有明显的行当区分，但经过长期的艺术实践，在对人物唱腔的选择上有了一定的规范。如花旦、小生多用〔毛朋调〕、〔别店调〕、〔青龙山调〕、〔麦调〕、〔拜年调〕、〔反情调〕以及〔南北词〕等。老生多用〔川调〕、〔神调〕、〔服药调〕等。小丑则用〔十绣调〕、〔十杯酒〕等杂调。在唱法上，由于传统戏中旦脚均由男性扮演，因此，旦脚唱腔的尾声常翻高几度用假嗓演唱，艺人称之为窄声唱法。其后随着女演员登台，这种唱法便自然取消了。

吉安采茶戏的过场曲牌，现存五十余首（包括吹奏曲牌和丝弦曲牌）。其中有来自大剧种中常用的曲牌，如〔朝天子〕、〔傍妆台〕、〔哭皇天〕等。也有一部分吸收民间吹打乐，如〔闹金街〕、〔八板子〕等。

吉安采茶戏早期花鼓班并无锣鼓伴奏，只有一个“坡坡子”（梆子）击节和一面小锣〔又叫碗锣〕伴奏。三脚班时期才有了少量的锣鼓经，如〔步步紧〕、〔桥头〕、〔摆锣〕、〔拗锣〕、〔天宫头〕、〔八板锣〕、〔短槌〕、〔哭头〕、〔倒板头〕等。其中有的锣鼓经常与唱腔过门结合在一起，由堂鼓引奏。

吉安采茶戏的主奏乐器为高音二胡，竹质琴筒，以蛇皮制成，音质清亮而悠远。定弦主要为“2 — 6”，其次有“6̣ — 3”、“5̣ — 2”、“1 — 5”等。演奏时基本在一个把拉，遇低音则翻高，遇高音则低和，善于自由加花伴奏。宜黄三脚班传入后，伴奏乐器增加了唢呐、笛子、三弦等，尤以三弦最具特色，有“三弦伴简板，听了钻心眼”之说。

宁都采茶戏音乐　宁都采茶戏约于清乾隆年间，由永丰县三脚班传入，并与当地插秧采茶歌结合逐步形成。它与赣中吉安、抚州采茶戏有很深的渊源关系。由于地处赣南，又受赣南采茶戏及祁剧的某些影响。

宁都采茶戏的唱腔分正调与杂调两种。正调有：〔川调〕、〔才郎别店调〕、〔青龙山调〕、〔毛朋调〕、〔过界岭调〕。

〔川调〕：有〔慢川〕、〔正川〕、〔快川〕、〔反川〕以及〔导板〕、〔散板〕、〔哭板〕等较简单的板式变化。例如：

选自《梁山伯祝英台》祝英台唱段
（赖先健演唱）

【川调】　（中速稍慢）

兄弟（呀）们（哎）　打起（呀）座（哟　哎）

打（哇）座（哇）

高堂（呃）上，（呀哪衣　哎）

打（哇　哇底个）座（喂）　在高（哇）

堂，（哪嗬　嗨）

高（哇）堂（啊）　说端（哎）　详。（啊　哪哎）（下略）

〔青龙山调〕、〔才郎别店调〕是传统剧目的主要唱腔，因戏名而得名，为上下句结构，上句落“6 ”音，下句落“5 ”音，五声徵调式，也有一些简单的板式变化。常用的板式是〔诉板〕，中间无过门，善于叙事，可视唱词多少，自由反复，但不能独立使用，只依附于唱腔之中。例如：

选自《才朗别店》蔡鸣凤、张莲妹唱段
（邹德用、赖先健演唱）

4/4 55 33 23 2 2 | i 5 63 5 3. | i 2 - i6 | 5 6 - - |
（张唱）我送（啊格）才朗 哥（格） 三岔 路 （哇） 口，（喂 嗬）

6 (i2 6i 65 | 52 35 6i 5) | 22 2 2 i 2 i 2 | 6 i - 66 |
一酒 食（呃）破财 气（呀） 妹表 从

5 66 5 - | 5 - - (6i | 5 56 32 36 | 53 56 i2 3 |
头（哪哈 啊）

5 6i 5 53 | 卄 6 i 3 2 - | 2/4 2 2 i2 6 | 65 i 5 |
我 送 哎 才朗 哥（哇） 三岔 路（喂）

【诉板】

5 6. | i 5 5 6 | 563 3. 5 | 2 2 2 23 | 5 - |
口（哇）（蔡唱）有 酒 食（啊） 破 财 气（就） 且表 从（啊） 头。

6i 3 3 | 2 i2 i66 | i 6 i 5 | 5 6. |
（张唱）爱酒 人（哪） 酒 醉 了 （喂） 闹 上 酒（喂） 楼，（喂）

i 6 5 56 | 33 6i 5 | 33 i. 6 | 5 - | （下略）
（蔡唱）爱 色 人（那个） 鸳鸯 枕 上 多结 冤 仇。

〔毛朋调〕、〔过界岭调〕则是〔青龙山调〕、〔才朗别店调〕的反弦调，其结构亦为上下句，五声宫调式，上句落“2 ”音，下句落“1 ”。例如：

选自《毛朋记》梅香唱段
（赖先健演唱）

【毛朋调】

2/4 2̇2̇ 2̇ | i̇2̇ 65 | 2̇ 6 | 5 - | i̇ 6i̇ | 65 35 |
我今（哪） 领了（啊介） 姑 娘 （啊） 言，(哪）

3 2 | 2 (3 | 2 33 | 23 21 | 65 61 | 2) i̇i̇ |
（俚 止）

2/4 i̇ i̇ i̇ i̇ | 2/4 6i̇ 65 | 5 6 | 5 0 | 6 6 | i̇ 0 | （下略）
要 到（那 个） 寒窑 来去 送 书 （喂） 信。(呃）

杂调：包括〔南词〕、〔北词〕以及茶歌、灯歌、山歌等。〔南词〕和〔北词〕不分行当，有一些板式变化，如〔快板〕和〔简板〕等。茶歌有〔采茶〕、〔采桑〕、〔捡菌子〕、〔板笋〕、〔卖樱桃〕等。灯歌有〔发狂风〕、〔送宝〕、〔十绣〕、〔花鞋歌〕、〔蛤蟆歌〕、〔明灯歌〕等。山歌有〔拧牛子〕以及由山歌衍变成的〔工师傅裁衣〕、〔卖油〕、〔江西杂货〕等。这一部分曲调，有的成为小戏专用唱腔，有的仍保留民歌形式，作为剧中插曲使用。

宁都采茶戏在三脚班、半班时期，由于没有女演员，旦行都由男角扮演，故都用假嗓模拟女声，形成一种真假嗓结合演唱的特殊风格。

过场牌子比较丰富，分唢呐牌子和丝弦牌子。唢呐牌子有近七十首，它们大都来自民间吹打乐，多与锣鼓结合演奏，其中一部分，吸收了道场音乐，如〔玉芙蓉〕、〔普天乐〕、〔四门子〕、〔朝天子〕、〔玉梵青广韵〕、〔西皮锣鼓〕等。丝弦牌子有〔一枝红〕、〔小桃红〕、〔九连环〕、〔八板头〕、〔小过场〕等。

宁都采茶戏的锣鼓经，在半班之前，用在表演身段上的极少，大都与唱腔结合，于开唱前，收腔后，也有插在唱腔中。它们分别叫〔挑锤〕、〔快锤〕、〔挑锤沿板〕、〔挑锤丢板〕、〔扎锤沿板〕、〔扎锤丢板〕等名称。

传统乐队为三人，主奏乐器是勾筒（一种竹制的大筒和二胡）。其分工即司鼓一人（兼小锣）；大锣、铙钹一人；主胡一人（兼吹打）。二十世纪五十年代后，乐队有所发展，逐渐吸收了民族管弦乐器和部分西洋乐器，最多时达到十八人。

瑞河采茶戏音乐　瑞河采茶戏又称瑞河锣鼓戏。清末形成于瑞州（今高安县）一带，演唱时只用锣鼓助节，1949 年后才逐步增添了弦乐伴奏。

瑞河采茶戏的唱腔分正调与杂调两大类，正调有：〔老本调〕、〔苏月英调〕、〔逃调〕、〔毛洪记调〕等，属板式变化体。主要板式有〔领板〕和〔埂板〕，还有〔散板〕、〔垛板〕等。

〔领板〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$ 拍），句尾有拖腔，旋律起伏较大，中间用锣鼓或帮唱加

以衬托，是主要的抒情板式。善于表现沉思、悲伤、忧郁等感情，生、旦通用。例如：

选自《丝带记》陈兰英唱段
（皮金秀演唱）

【老本调领板】

2/4 2 5 5 32 | 2116 5 | 221 2 3 | 32 565 | 2 - | 65 216 |
老 皇 天（哪） 下 大 雨 何（矛）日（哪） 得 了，（呀 啊
（当才 当冬冬

55 6 |（接【四锤】略）| 5 2 5 32 | 2 1 1 6 5 | 512 6 5 | 56 5653 |
啊） 周 郎 夫（哪） 去 砍（哪） 樵 未 曾（哪） 回
匡才 匡）

2 32 76 | 5 - |（下略）
头。（啊）

这种连续唱上下句的〔领板〕腔调，艺人称之为“双韵”。上句唱〔领板〕，下句进入〔埂板〕的则称为“单韵”。“双韵”后接“单韵”者，艺人们又称它为〔香炉脚调〕。音韵后一般接〔埂板〕。

〔埂板〕，一板一眼（2/4 拍），字多腔少，旋律起伏不大，接近口语，用在〔领板〕或〔散板〕之后，中间不插锣鼓，最后转〔领板〕时加入锣鼓。可大段叙事，有的唱段长达百余句，生、旦通用。例如：

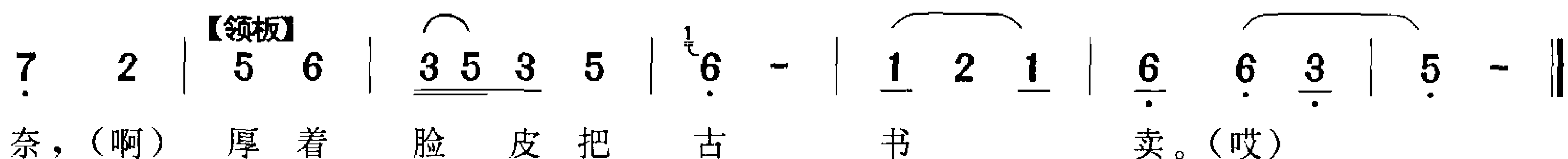
选自《毛洪记》毛洪唱段
（唐敦凤演唱）

【毛洪记调埂板】

2/4 3 5 | 5 - | 5 3 3 7 | 2 - | 6 6 2 7 | 6 7 6 5 |
（前略）饿 死 毛洪 不 要 紧， 饿 坏 我 个 婶 娘 （哎）

6 7 5 | 6 0 | 7 2 | 3 3 5 3 | 7 2 2 | 6 2 7 6 | 6 2 7 |
罪 不 轻。 上 无 片 瓦 下 无 寸 地，（哎） 又 无

2 2 7 5 | 6 7 6 5 | 6 0 | 6 6 3 5 | 2 3 2 2 | 7 5 5 3 |
半 个 菜 园 角 地。 千 思 （哎） 万 想 （啊） 实 无 可



〔散板〕，无板无眼，常用在唱腔开头，再接〔领板〕。

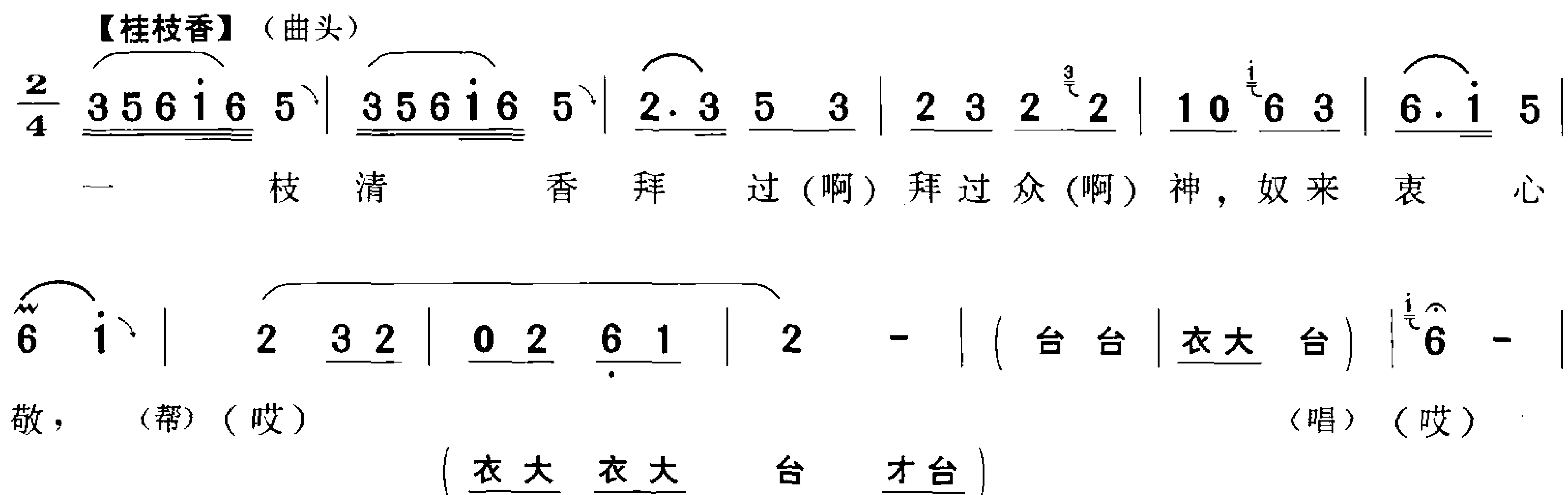
〔垛板〕，有板无眼，旋律简洁，速度可快可慢，一般承接〔埂板〕，生、旦通用。例如：

选自《二老鼠借茶》王桂英唱段
（皮金秀演唱）



杂调：包括灯调与高腔。灯调，指民间灯彩小调，在传统小戏中为专曲专用，一剧一曲，以剧名为曲名，如〔劈芥菜〕、〔烟袋歌〕、〔饯行〕、〔十月怀胎〕、〔正月好唱祝英台〕、〔驾云调〕等，腔调中间插有锣鼓伴奏。高腔，来源于瑞河大班戏，与采茶调的共同特点是只用锣鼓伴奏，都有帮唱。主要有〔桂枝香〕、〔天下乐〕、〔孝顺歌〕、〔江城子〕等曲牌，不分行当。曲牌结构一般由曲头、滚唱和曲尾组成，有的还运用了散唱。例如：

选自《毛洪记》张云英唱段
（皮金秀演唱）



66 613 | 5 - | 2·3 53 | 23 232 | 1 102 | 61 2 |
天地神灵 (哪) 日 月(哪) 日月三 光。(呀 哎)

(衣大 衣 | 才 才 | 衣大 才) | (滚唱) 05 56 | 232 i | 6135 65 |
一(呀)枝 清 香 往上 敬,
(台台 0台 衣 大才)

02 235 | 532 1 | 3361 21 | 05 56 | 232 i | 665 35 |
祷告 天 地 听分 明, 不(呀)保 爹 来 单保 娘,

(曲尾)
2·3 23 | 2·3 53 | 2·3 2 2 | 1 1 02 | 61 2 | (下略)
保佑母亲 福 寿(啊)(帮)福寿安 康。(呀)

瑞河采茶戏原无伴奏曲牌,后借用了瑞河大班剧目中的吹打音乐,分小吹(海笛)、大吹(唢呐)、横吹(笛子)等多种。曲牌有〔解九连环〕、〔天官赐福〕、〔八板头〕、〔锦上花〕、〔闹元宵〕等。有的曲牌夹有锣鼓,非常热闹。

瑞河采茶戏的常用锣鼓点子有五十多种,如〔四锤〕、〔幺二三〕、〔画眉跳架〕、〔桥锤〕、〔凤点头〕、〔观景锣〕、〔水推浪〕、〔洗马锣〕等。开唱之前固定用〔四锤〕。表现小脚女人走路及采桑、采茶等动作用〔画眉跳架〕配合身段。例如:

【画眉跳架】
3/4 衣大 大大 匡 | 衣冬 冬冬 匡 | 2/4 衣大 大 | 匡才 当才 | 1/4 匡 |

2/4 衣冬 冬 | 匡才 当才 | 1/4 匡 | 3/4 衣大 大大 匡 | 衣冬 冬冬 匡 |

2/4 衣大 衣冬 | 匡才 匡才 | 匡才 匡 | 才匡 衣才 | 匡 0 ‖

瑞河采茶戏传统伴奏全用打击乐器,乐队由三至四人组成,鼓板一人,镗锣兼铙钹一人,小锣一人。人手少时,二人亦可。

袁河采茶戏音乐　袁河采茶戏,旧称"袁河锣鼓",又名"三脚班",形成于古袁州首

府宜春，是一种以锣鼓伴奏为主体的地方戏曲。它的曲调包括杂调、正调和高腔三大类。

杂调：由三部分音乐组成，一是山歌、二是俚曲、三是灯调。唱词为五字、七字上下句体或长短句，演唱时以锣鼓助节，在小戏中间或用唢呐、笛子、胡琴托腔，多在单台戏和耍戏中使用，一戏一曲，短小活泼。曲调计有八十余首，如单台戏的〔九连环〕，耍戏的〔秧麦调〕、〔擞芥菜调〕、〔扯笋子调〕、〔翻薯苗调〕等。曲名即戏名，多由旦丑演唱。例如：

选自《翻薯苗》长工唱段
（施元财演唱）

【翻薯苗调】

（前略）| 2/4 6 6 5 | 6 1 2 | 1 2 5 3 | 2 - | 5 5 | 3 3 2 3 |
吃 了（哇） 早饭（哪） 事又 做不 了， 要 到 大石 哩

2 5 | 6 · 2 | 1 1 6 | 5 - | （【下四六】略） | 6 3 | 2 3 1 |
翻 薯 （呀） 苗，（喔 哎） 头 上 戴 起

6 1 2 | 6 5 6 | 6 2 | 1 · 1 | 6 5 6 | （【上四六】略） |
烂 草 （哇） 帽，（哇 哎 哎 哎 哎）

5 5 | 3 2 3 | 2 5 | 6 · 2 | 1 1 6 | 5 - ‖
天 色 晴 和我 （帮）要 赶 （哪） 早。（哇）

正调：有〔一字调〕和〔河南板调〕。〔一字调〕即为袁河采茶戏的基本曲调，是一种板腔体音乐，分〔起板〕、〔简板〕、〔煞板〕。〔起板〕、〔煞板〕均有人声帮和与拖腔。〔简板〕唱词多是一字一音，近似口语，长于叙事，极富宜春评话说唱的韵味。由于唱法的不同和真假嗓的运用，还形成了小生、小旦、老生、花脸、小丑等多行当唱腔。其调式为五声宫调式，上句落“2”，下句落“1”。如小旦〔一字调〕：

选自《打严嵩》严兰贞唱段
（周冬生演唱）

【一字调】 慢

（前略）| 2/4 2 2 3 2 3 5 3 | 2 3 3 2 1 6 1 | 3 3 2 3 2 5 3 2 3 | 2 i |
严（哪）兰（个）贞（哪） 在（呀）高（个）堂（啊） 转（哪）过（个）几（呀） 身，（哪

2 3 3 2 1 | 2 - | （【下四六板】略） | 3 3 2 6 1 | 3 3 2 1 2 | 6 2 3 2 |
（帮）（咪） （唱）专望（是哟） 严郎 相公 在（呀）

525 3 | 321 2 | （【上四六板】略）| i5 6.5 | 653 2 | 2 2 3 5 |
心（嘞）上，（帮）（呀） （唱）参不（呀） 透来 解（呀）不（哟）

5 2532 | 3.2 1 | 23 3 | 21 2 | （【下四六板】略）|
明， （哪）（帮）（咪哎 哎 哎 哎）

【简板】更慢、叙事地

5 565 i 65 | 5 616 52. | 665 63 53 | 2 i. | （下略）
（唱）严（哪）兰 贞（哪） 在（呀）高（哇）堂， 转（哪）我（个）几（呀） 身。（喂）

〔河南板调〕，其板式结构与〔一字调〕相同，徵调式，上句落"6"音，下句落"5"音。旋律起伏不大，音域不宽，宜表现沉郁诉说之情。例如：

选自《白扇记》胡金光唱段
（施元财演唱）

【河南板调】

6561 2 32 | 12 1 6 | 21 3 26 | 1 6 1 | 2 32 1.3 |
上写 着（哪） 陕西（个）省 西（呀）安（哪） （帮）府，（哇 呀 子

2 165 | 6 - | （【上四六板】略）| 31 232 | 56 5.6 |
也 嗨 哎） （唱）永州（哇） 县里 我 的

1 232 | 2 5.6 | 2 1 656 | 5 - | （【下四六板】略）|
胡（哇） 家（个） 庄。

【简板】

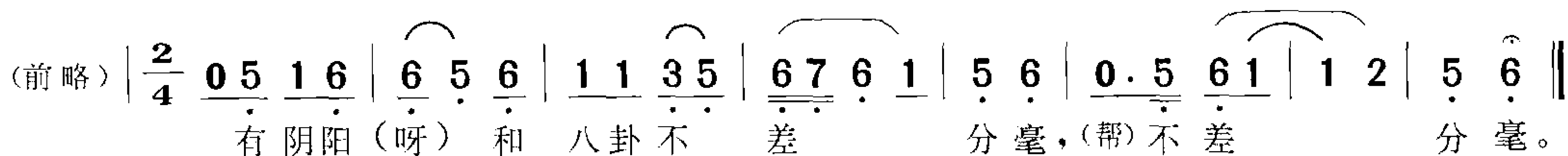
6 56 120 | 253 21 | 2 21 3 2 6 | 1 6 0 | 2 2 72 765 |
上（啊）写（呀）着 陕西（个）省（啰）西（呀）安（哪 个）府，（哇） 永（哪）州 县（哪）

535 765 | 1156 165 | 50 0 | （下略）
胡家 庄 是（呀）我的 家 门。

〔河南板调〕中另有一变体的《南瓜记调》，只在《南瓜记》剧中使用，亦为徵调式，但较〔河南板调〕高亢激昂。

高腔：来自湘剧，又受弋阳腔影响，旋律高扬，在大戏中常为皇帝、法师、神鬼和江湖先生等角色出场时演唱。有〔小高腔〕、〔汉大腔〕、〔高腔〕、〔梦调〕等曲牌。还具有简单板式，如〔倒板〕、〔散板〕、〔简板〕两三种。例如：

选自《天宝图》红焰老祖唱段
（周冬生演唱）



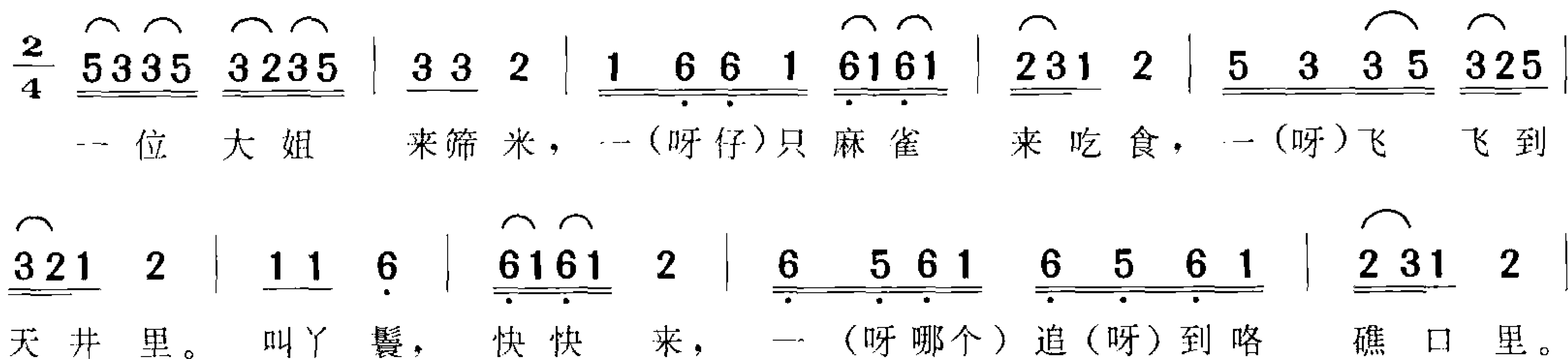
伴奏音乐。锣鼓是袁河采茶戏的主要伴奏乐器。锣鼓曲牌有二十五种：有的用在唱腔起板上，如〔四六起板〕；有的用在帮腔句之中，如〔长锤〕；有的配合身段表演，如〔走换〕、〔靠子〕、〔勇锤〕、〔各各斗〕等；有的则制造舞台气氛，如花脸行的〔霸王鞭〕，此外还有〔大金钱〕、〔小金钱〕、〔水推磨〕、〔铛锣锤〕、〔长锤〕、〔绝锤〕等。打击乐器有班鼓、吉子、堂鼓、汉锣、小锣、铛仔（云锣）、钹等。

万载花灯戏音乐 万载花灯，俗称花鼓灯，兴起于万载，流行于赣中和湖南交界的毗邻地带。其唱腔音乐有灯调、杂调、本调三种。

灯调：即系花灯戏最原始的曲调。初为灯彩音乐，随着花灯中的摆花排字，边舞边唱，句段间均由锣鼓衔接，白日玩灯，夜晚演戏，后改以胡琴伴奏。有两种风格不同的曲调：一为羽调式，旋律轻捷优美，并有鲜明的 $\frac{3}{4}$ 拍节奏特点，如〔十盏花灯〕、〔十插花〕等；一为徵调式，节奏舒展流畅，唱腔结尾处有“2̇36 | 1̇1̇6 5 |”花灯戏的特性音调，如〔正月好唱祝英台〕、〔正月里来是新年〕等。

杂调：多在对子戏中用，曲名即戏名，剧中不分男女老少同唱一曲，有〔卖杂货调〕、〔卖花线调〕、〔锄锦花草调〕、〔采桑调〕、〔补碗调〕、〔铜钱歌调〕等四十余首。调式以五声音阶徵调式占多，宫、商、羽调式次之。其曲体一般为四句或两句一段，结构简单，节奏明快，易于上口。例如：

选自《数麻雀》杨小六、柳三妹唱段
（柳保源、龙成生演唱）



523 5 | 321 2 | 661 661 | 11 2 | 3235 3235 |

头向 东， 身 在 西， 身上 穿起 翻毛 衣， 一 双 翅 膀

321 2 | 33 33 | 35 16 | 12 3 32 | 12 1 |

一 双 腿， 两只 眼睛 一 只 嘴。哟 （哪嗬 咳）

22 2 25 | 6 7 6 | 5335 335 | 331 2 | 661 661 |

三 根（咯）花 儿 开，（哟） 一 朵 （就） 莲 花 两 朵 （就）

1 1 2 |: 3523 5 | 321 2 :| 31 2 | 1231 2 |

茶（哟）花。 梅 花 红， 雪 花 红，（咯嗬 咳 呐嗬一嗬 咳），
桃 花 红， 打一个 布，

2·3 27 | 675 6 | 2·3 27 | 615 67 | 6 – | （下略）

三 根 花儿 开（哟 嗬） 花 美 花红 花 儿 开。（依 哟）

杂调中还有一部分小调，如〔十月插花〕、〔十送〕、〔对花〕、〔瓜子仁〕、〔茉莉花〕等。此类曲调一般均作为插曲使用。

本调：即万载花灯戏的正调。它包括〔普通调〕和〔平调〕两种，是演大戏时的主要声腔。〔普通调〕为徵调式，上下句结构，擅于表达细腻的内在感情；〔平调〕则是〔普通调〕的反弦调，宫调式，较〔普通调〕更为高昂、奔放。均为板腔体，其板式有〔原板〕、〔散板〕、〔点板〕（又称〔简板〕）、〔哭板〕等。

〔普通调原板〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$），长于抒情。例如：

选自《蜘蛛观》涂郎秀唱段
（沈四妹演唱）

【普通调原板】

$\frac{3}{4}$ （ 1263 561 555 ）| $\frac{2}{4}$ 5332 2 | 323 65 | 1·6 321 |

又 听 得 兄哥 把 话

2· 5 | 6112 5656 | 2· 3 | 5 66 | 5 （ 52 122 |

（啊） 提，（呀）

3/4 3535 2325 615 | 2/4 1235 2325 | 612 555) | 5332 2 |

又说 到

323 65 | 1·2 323 | 3/4 2 3 5·6 | 2/4 1 12 656 | 5 (52 | （下略）

贤弟（啊） 终 身 事 情。（呐）

〔普通调点板〕，亦称〔简板〕或〔清板〕，无伴奏，一板一眼，中速稍慢，宜于叙事，可长可短，一般不单独使用，常与原板或其它板式组合演唱，适应于各行脚色。例如：

选自《清华寺》胡月英唱段
（沈四妹演唱）

【普通调点板】

（前略）| 2/4 5 65 1 | 6165 3 | 516 6 53 | 2 0 | 165 56 |

又听 得 谯楼 上 鼓打 三（呐） 更， 瞌不 （呐）

6535 3 | 1 65 653 | 2 0 | 25 1·6 | 6535 3 | 53 6 53 |

着 来 睡（呀） 不（呀） 成， 思想 起（呀） 终 身 事 常挂 在（呀）

2 0 | 35 6·5 | 116 65 | 5·6 5653 | 2 0 | （下略）

心， 我把（哟） 家住 姓名 细 表 你 （呀） 听。

〔普通调哭板〕，节奏自由，无板无眼，非独立板式，与〔点板〕连接使用，表达悲哀、惨痛之情。例如：

选自《店家会》桂兰、桂英唱段
（龙成生等演唱）

【普通调哭板】

（前略）艹 022 2 5663 3 - 3 3 2· 3 216 6 5 - ⁞

我的 娘 亲

0 022 5 6 2 27 7 77 6 - 03 5 -

（白）唉!（唱）我的 母 亲 娘（哎）

i 3 3 3 - 2 . 3 216 6 - | 066 5 6

哪　啊　　　　　　　　　　　　　　　　我的　母　亲

277 7 - 6 . 7 67 676 03 5 - | （下略）

娘　呐

〔平调快板〕，有板无眼，速度较快，奔放激越，可单独使用，也可与其他板式组合，各行脚色均可演唱。例如：

选自《清华寺》冯金贵唱段
（沈四妹演唱）

1/4 53 | 5 | 6i | 65 | 35 | 6 | 5 | 35 | 5 | 6 | 65 | 32 | 1 | 2 |

心　中　有事　　走　得（哟）　快，（呐）

0 | 1 | 1 | 23 | 21 | 23 | 5 | 56 | 12 | 23 | 32 | 1 | 1 | （下略）

要　到　松　林　走　（哇）　一　趟。

万载花灯戏的间奏曲牌，分为胡琴曲牌和唢呐曲牌两种，共六十余首。胡琴曲牌主要是制造气氛，渲染意境，配合表演，在动作与口白之间用的行弦，有〔闹金阶〕、〔小桃红〕、〔小北门〕、〔八板头〕等。唢呐曲牌用在帝王将相出场，坐堂升帐，朝拜迎送，讨亲贺寿以及引子尾声等处。有〔呱呱调〕、〔六指牌〕、〔回龙宫〕、〔出兵牌〕、〔得胜令〕、〔急三枪〕、〔闹元宵〕等。整套的锣鼓有〔花灯锣鼓〕、〔龙灯锣鼓〕、〔狮灯锣鼓〕、〔鲤鱼灯锣鼓〕、〔船灯锣鼓〕、〔蚌壳灯锣鼓〕、〔菩萨出庙〕、〔傩舞锣鼓〕、〔道教锣鼓〕、〔上五焕〕、〔锦上花〕、〔三阴三阳〕、〔三急三缓〕等。锣鼓经有〔水波浪〕、〔拿家灯〕、〔花插头〕、〔干板头〕、〔花收头〕、〔三击浪〕等。

乐队分文武场。花灯戏阶段文场仅有二把胡琴（头琴、二琴），一正一反；一支笛子，一支唢呐，由一人兼吹。武场有堂鼓小铛一人；大小锣一人；铙钹一人。到半班阶段则增入了班鼓、岳子（梆子）、碰板（均由鼓师兼司），又锣钹一人，小锣一人（由下场演员兼）。文场照原。中华人民共和国成立后，文场增加了民族管弦乐器、弹拨乐器和西洋管弦乐器。武场增加了腰鼓、马锣、包锣、木鱼、碰铃、吊镲、大堂鼓等。

高安采茶戏音乐　高安采茶戏旧称"丝弦班"、"花鼓班"。约于民国初年兴起于高安、丰城、樟树一带，流传于今宜春地区及邻近诸县。其唱腔分本调、采茶调和杂调数种。

〔本调〕原称〔乙字调〕，其反调则习称〔小花调〕。〔本调〕分老生腔、小生腔、花旦腔；〔小

花调〕分老生腔、花旦腔、小生腔、小丑腔。行当腔的区别在于音域、旋律和节奏三个方面的若干变化，这些变化形成了行当唱腔的不同特色：老生腔低沉苍劲，小生腔潇洒飘逸，花旦腔婉转华丽，小丑腔活泼诙谐。

〔本调〕和〔小花调〕同为上下句结构，上句八小节，下句六小节。唱词格式多为七言或十言。〔本调〕属五声徵调式；〔小花调〕属五声宫调式。均用大嗓演唱。

〔本调〕及其反调〔小花调〕均属板腔体。有〔原板〕、〔简板〕、〔层板〕、〔哭头〕等各种板式。

〔原板〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），长于抒情叙事，可单独使用，但在较长唱段中常与其它板式结合使用，形成多层次的变化。例如：

选自《蔡鸣凤辞店》杏花女唱段
（熊荣生演唱）

【本调原板】

$\frac{2}{4}$ 3 5 6·i 6 5 | 5 1 2 | 5 3 5 6i | 5 3 2 3 | 6 5 5 3 | 2 3 2 1·2 6 6 |

杏花女 在后店 眘 簿写 账，（啊）

$\frac{1}{4}$ 5·1 | $\frac{2}{4}$ 6· 5 | (1 5 1·2 3 5 | 2 3 2 5 6 7 5 | 1·2 6 5 3 2 5 | 5 5 1 2 5) |

5 3 i 6 5 6 | 3 6 5 1 2 | 3·6 3 5 | 5 3 3 2 | 1 2 1·2 6 6 | 5 - | （下略）

耳 听 得 （呀）我才郎 哥 口 叫（哇） 慌 忙。（啊）

选自《蔡鸣凤辞店》杏花女唱段
（熊荣生演唱）

【小花调原板】

$\frac{2}{4}$ 6 3 2 2 | i 5 6 0 i i | 6 6 i 2 3 2 | i 6 5· | 6 i 6 5 | 5 5 3 5 3 2 |

这不 是来（呃 咯只） 那又 不 （哇） 是（啊）我的 哥，（哇）

$\frac{1}{4}$ 1 | $\frac{2}{4}$ 2· 1 | (3 3 5 6 5 6 i | 5 6 4 3 2 3 1 2 | 3 5 2 1 6 5 1 | 2 5 3 5 1) 1 |

我

i i 2·3 2 i | 6·i 5 | 2 3 2 6 i | i 6 6 3 | 5 3 5 3 2 | 1 - | （下略）

才郎 哥 的 心 事 我 难（哪） 猜 着。（哪）

〔简板〕，是一种叙述性很强的板式，一板一眼，依字行腔，反复演唱。〔简板〕一般不单独使用，常用于〔原板〕之后再转〔简板〕结束。例如：

选自《蔡鸣凤辞店》蔡鸣凤唱段
（杨炳辉演唱）

【简板】

（前略） $\frac{2}{4}$ 2 2 1 1 6 1 | 6 1 5 6 | 2 2 0 | 1 6 5 | 6·1 5 5 |

可恨 陈家贼子 把 状 进， 告 我 蔡鸣 凤 头 一（呀）

5 6 0 | 6 2 2 | 6 1 5 6 | 6 1 6 1 5 | 6 5 0 |
名。 又谁知 狗官（哪）来把状 准，（哪）

1 5 6·6 | 6 1 6 5 3 | 6 1 6 1 5 | 6 0 | （下略）
要捉拿我 蔡鸣凤 去进牢 门。

〔层板〕，有板无眼，节奏更为紧凑，演唱更接近口语。常在〔简板〕后进入唱段高潮时使用。例如：

选自《蔡鸣凤辞店》杏花女唱段
（熊荣生演唱）

【层板】由慢渐快

（前略）1/4 6 i | i | 6 3 5 | 5 | 5 5 | 2 3 3 | 2 1 | 2 |
杨哥 手 打天 下，（呵）开 口来你 骂几 句

5 3 | 5 | 3 5 3 | 1 3 3 | 2 3 1 | 2 5 | 2 3 1 | 2 | （下略）
哥不 打 妹不敢 起，我的 哥 不 骂来 妹不敢 起。

〔哭头〕是一种散唱形式，其旋律是将〔原板〕唱腔拉散来唱，并稍加装饰变化。可用于唱段之首，也可用于唱段之中或唱段之末。

采茶调：多是专戏专曲，曲戏同名，习称“专用曲调”。唱词格式为五言或七言，又常用大量衬词，旋律优美，节奏欢快。例如：

选自《补碗》补碗匠唱段
（吴其多演唱）

【补碗调】

2/4 i 5 6 5 | 6 i 6 3 | 3·i 6 3 | 5 3 2 3 | 5 3 0 |
昨天 二十 八，（呀） 今天 二十 九，（唉咳 衣呀）

5 5 i | 6·5 3 2 | i 6 （1612）| 3 2 3 5 6 | 1 6 0 5 5 |
明天 三 十 晚，（哪） 大家 来过 年，（哪 咳咳）

3 5 6 1 2 | 2 - | 3 2 3 5 | 5 6 1 2 5 5 | 5 5 3 5 6 |
来过 年，（嘞） （呤哨 呤 凛哨 凛咳咳 凛凛衣么 呤

1 6 1 2 | 3 2 3 5 6 | 1 6 0 6 5 | 3 5 6 1 2 | 2 - ‖
凛哨 凛） 大家 来过 年（哪 咳咳） 来过 年。（嘞）

杂调：包括道情，文南词和民歌小调。

〔道情〕，源于民间说唱。其旋律悲惨哀怨，长于叙述，是高安、樟树、丰城一带盲艺人演唱“坐堂戏”的主要曲调。

〔文南词〕亦称〔南北词〕，是〔南词〕与〔北词〕（即文词）的合称。由于腔调古朴、文雅，委婉动听，既长于抒情也宜于叙述，遂成为高安采茶戏的重要声腔。但从二十世纪四十年代起，〔南词〕在高安采茶戏中渐少用，到六十年代初便只保留了〔北词〕。〔北词〕分〔四音北词〕、〔五音北词〕，将曲调分成四个腔节来演唱（上下句各为两个腔节），顺次落“1”、“5”、“6”、“2”四音者称〔四音北词〕；将曲调分成五个腔节（上句为三个腔节，下句为两个腔节），顺次落“2”、“1”、“5”、“6”、“2”五音者，则称〔五音北词〕。

民歌小调，有〔孟姜女〕、〔茉莉花〕、〔花鼓歌〕、〔瓜子仁〕、〔正月忙〕等数十首。这些曲调从前只用于戏前戏后的“歌舞表演”，或作为剧中插曲用。近时，又以小调为素材编成新曲，塑造新的人物，如现代戏《喜鹊闹梅》喜鹊伢唱的《冬去春来》即据民歌〔数螃蟹〕音调创作而成。

高安采茶戏用胡琴演奏的曲牌原来只有〔一字起板〕（亦称〔八板头〕）、〔四工起板〕、〔倒西皮〕三首。四十年代末五十年代初吸收了一些京剧曲牌，如〔急三枪〕、〔大开门〕、〔小开门〕、〔潮州牌〕、〔紫青音〕、〔葬花池〕、〔鸳鸯戏水〕、〔小阳春〕等。同时还吸收了部分民间吹打曲牌，如〔撒网〕、〔小北京〕、〔十转〕、〔开茶园〕等。如今共有“丝弦”、“吹奏”、“吹打”各类曲牌近四十余首。

高安采茶戏最早没有锣鼓伴奏。到四十年代初，受地方大戏的影响，开始演出连台本戏和武打戏，艺人们便加进民间打击乐器，择用民间锣鼓牌子和瑞河大班的部分锣鼓音乐，配合演出。后来又吸收了京剧打击乐和锣鼓经。

高安采茶戏传统乐队只有文场，没有武场。文场由“顺弦”和“反弦”两把胡琴组成。“顺弦”为二胡，“$\underset{\cdot}{5}$ — 2”弦；“反弦”为高胡，“2 — 6”弦。演奏时一高一低，上游下潜，你繁我简，配合默契，即兴伴奏，灵活多变，相互协调，韵味无穷。后来增加了一个掌握节奏的竹筒（开始是击打量米的升筒），由候场的演员兼司。

南昌采茶戏音乐　南昌采茶戏起源于茶灯，俗名灯戏，盛于明末清初，在其发展过程中受武宁茶戏和靖安湖调的影响，形成“三脚班”。流行于南昌、新建、安义、进贤、永修、奉新等县。

南昌采茶戏的唱腔分正调与杂调两类。正调有〔下和调〕、〔本调〕及〔凡字调〕。

〔下和调〕是演唱整本大戏的一种板腔体格式的锣鼓腔，没有丝弦伴奏，而以锣鼓助节，人声帮和。例如：

选自《秦香莲》秦香莲唱段
（徐天亮演唱）

【下和调】

2/4 3 3 2 3 6 | 3 2 2 2 5 | 5 3 2 2 2 6 | 1 1 6 5 |

香（呀）莲 女 跪在丹墀 下 苦言（呐） 哀（唉） 告，（唉）

（吉 吉 吉 吉 吉大 大 吉大 吉冬 匡 台 台台台

5 1 3 2 | 02 1 65 | 5 5 33 2222 | 6 21 6 5 | 22 6 62 5 |

（帮）苦言（呐） 哀 告，（唉）（唱）哭（啊）一 声 我的 世美夫（啊） 细听（呐） 分（呐）

台台 台台 台 乙台 台台 吉 吉 吉 吉 吉大 大 吉大 吉冬

6 5 5 | 0 0 | 0 1 | 1 2 1 1 | 02 5 6 5 |

明。（呐） （帮） （唉） 细 听（呐） 分（呐） 明。（呐）

匡 台台 吉大吉 匡冬匡 吉冬匡）

〔本调〕是在〔下和调〕的基础上，变锣鼓助节为丝弦伴奏，去掉人声帮腔，改用乐队过门，通过不断改革衍化而成。这是南昌采茶戏半班时期的主要代表性唱腔。它不仅有行当之分，如〔花旦本调〕、〔小生本调〕、〔老生本调〕、〔小丑本调〕等；同时形成了各种板式，如〔平板〕、〔简板〕、〔连板〕、〔慢板〕、〔快板〕、〔散板〕等。其中〔平板〕、〔简板〕和〔连板〕为基本板式，而〔慢板〕、〔快板〕和〔散板〕，都是在〔平板〕的基础上放慢、加快和拉散。

〔平板〕，一板一眼，常按三眼板记谱。一句一过门，常用于大段唱腔的开始。一般在一句或数句之后便转入〔简板〕或〔连板〕，也可以独立起唱和终止。例如：

选自《林英自叹》林英唱段
（陈射香演唱）

【本调平板】中速

4/4 5 3 3 3 3 2 3 | 6 1 6 5 - | 1 6 5 3 2. 2 | 1 6 5 (5.3 |

林（呐）英（唉）女（唉） 坐 客 房 心（呐）中（唉） 思 叹，

23 5.3 23 3276 | 5 5 4 3 2 3 5) | 5 3 3 3.2 123 | 2 1 6 5 - |

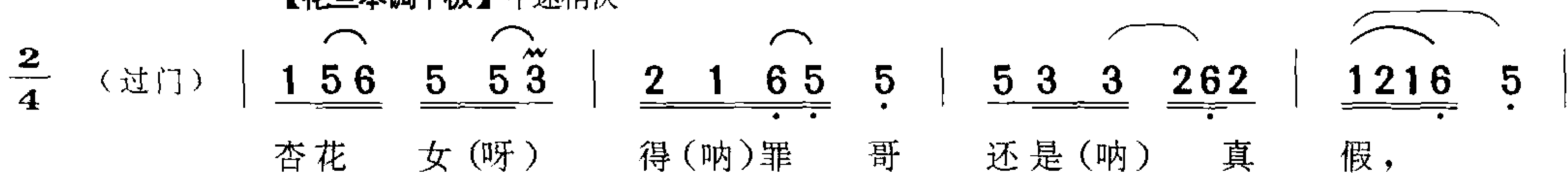
叹 起 了 湘 子 夫

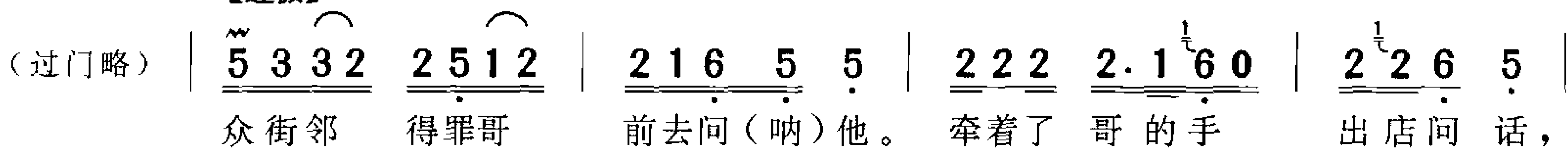
1 1 3 2 2 | 1 6 5 - | （下略）

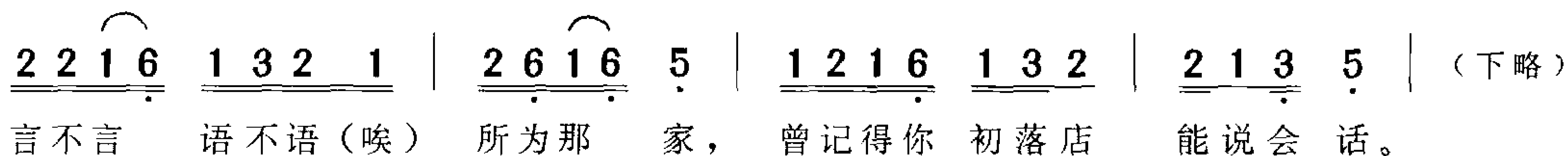
常（唉）挂 胸 怀。

〔连板〕，亦为上下句结构。但句与句连续演唱，中间不用过门，节奏紧凑，是〔平板〕节奏的浓缩。一般记为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），也可记成有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。它不单独运用，常插入〔慢板〕、〔平板〕或〔简板〕之后，再转入其它板式终止。例如：

选自《蔡鸣凤辞店》杏花女唱段
（朱莲芳演唱）

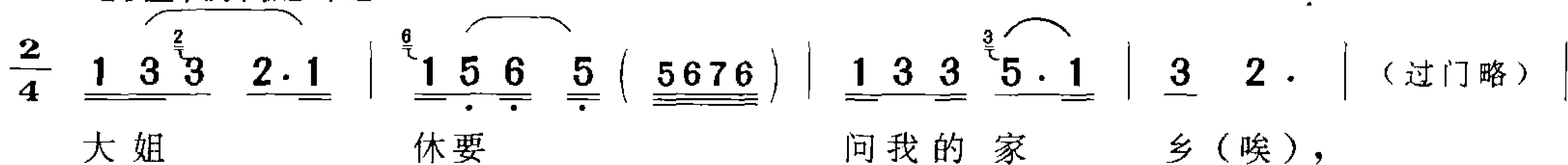


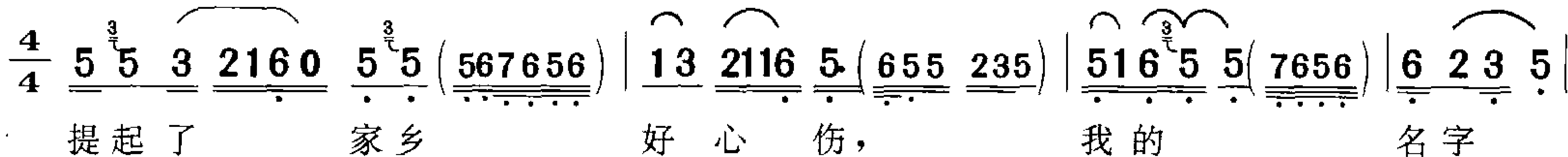


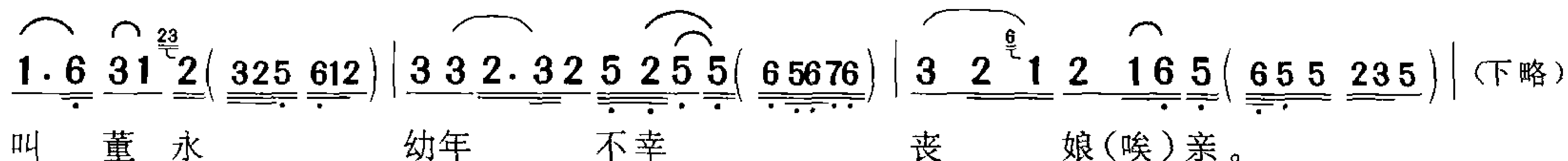


〔简板〕，长于叙事，是大段唱腔中不可缺少的板式。它不独立使用，只用在〔慢板〕或〔平板〕之后，一般为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），也有一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。例如：

选自《七姐下凡》董永唱段
（陈飞云演唱）







本调的调式，除〔老生本调〕外，其余各行当均属五声徵调式，主胡定弦为“5 — 2”。传统唱腔中，上下句落韵相同，每句都落在调式的主音上。1949年后，本调落韵经过改革，使上下句更加分明，而且发展了较为完整的四乐句唱腔。其四句落音为“2 5 6 5”。本调的音域不宽，基本上在一个八度之内。由于男、女同度演唱，故男腔的音调变化受到很大限制。〔老生本调〕则为宫调式，主胡定弦为“1 — 5”。

〔凡字调〕，在传统戏中是专为鬼、神角色演唱的曲调，其音乐结构属板式变化体，五声商调式，主胡定弦为“2 — 6”，不分男女腔。它的板式、旋法、字位、运腔等，与本调基本相同。近几十年来，〔凡字调〕得到了较大的发展，男女分腔，其调式除保留原来商调式外，又增加了宫、羽调式。由于它的旋律优美，调式丰富，表现功能多样，已经成了本调的姐妹腔。例如：

选自《七姐下凡》七姐唱段
（邓筱兰演唱）

【凡字调慢板】

（过门略） | 4/4 i i 6.5 6553 2 | 5 i 2 6 5 5653 2.（213）|
七姐 我心中 实难（哪）忍，

【简板】

2.35i 6 5i6553 2.313 212）| 556 532 153 1 | 55 321 2（35 32132）|
叫声 我夫 听分（哪） 明。

5 i 2 653 62（2123）| 5.3 i65 565（3 235）| 556 532 161 3 6 |
为妻 不是 凡 间 女， 我乃 是 斗牛 宫（唉）

55. 321 2（35 32132 | （下略）
一仙（哪） 女－

〔凡字调〕的形成，说法有二。一说受湖北黄梅采茶戏影响，从旋律上看，与黄梅戏的还魂腔相近；一说是由本调派生出来的反调，犹如京剧中二黄与反二黄的关系。

杂调：主要是传统小戏腔调以及灯歌小调。这类腔调多以戏而得名，有一戏一曲，也有一戏多曲联缀。其中常用的有〔攀笋调〕、〔秧麦调〕、〔劈芥菜调〕、〔卖棉纱调〕、〔卖杂货调〕、〔下南京调〕以及〔磨豆腐调〕等。其调式以五声徵调式为主体，兼有宫、商、羽等其他调式。唱词中常用不同的衬词，增加曲调的情趣和活力，尤以一些灯歌小调更具特色。其演唱形式为一人领唱，众人帮腔。旋律朴素优美，节奏明快活泼，长于载歌载舞。

杂调还包括〔高腔〕和〔渔鼓调〕，它们只在某些固定的剧目中运用，一般不常用。

南昌采茶戏的间奏曲牌，基本分为丝弦曲牌和唢呐曲牌两大类。其中除极少数是来自民间吹打乐外，大部分系从京剧和赣剧中吸收而来。例如唢呐曲牌中的〔大开门〕、〔风入松〕、〔三枪〕、〔傍妆台〕等。丝弦曲牌中的〔小开门〕、〔万年欢〕、〔柳青杨〕、〔哭皇天〕等。二十世纪五十年代开始，为适应新剧目的需要，创造了不少新的曲牌，这些曲牌在不断的艺术实践中，已成为新的传统，被广泛地运用在许多新的剧目中。

南昌采茶戏的锣鼓音乐，最早只有〔扭丝头〕等少数几个点子，一般多用在唱腔之首。到半班时期，为编演整本大戏，便搬用京剧全套锣鼓经，一直延续至今。

南昌采茶戏的乐队从民国十六年(1927)进入城市后，在原来打击乐的基础上，加入了丝弦伴奏，主要乐器有二胡、扬琴等。从 1953 年开始，乐队人数逐渐增加，并用板胡代替二胡为主奏乐器。此后，由于大量演出现代戏，乐队不断扩展，最大规模达到三十人之多，其间，纯民族乐队以及中西混合乐队都曾作过试验。

武宁采茶戏音乐　武宁采茶戏约于清初由当地流传的茶歌衍变而成。其后又不断吸收了黄梅采茶戏，民间说唱和宗教音乐等养份，至清道光年间发展成能演本戏的半班，有上河与下河两种流派，两派唱腔大同小异。

武宁采茶戏的唱腔分为正腔、花腔和小调三类。

正腔为板式变化体，唱词基本格式为七字句或十字句，每句唱词的第一个字一般都顶板演唱。唱腔旋律多为五声音阶，又多用下滑音和下行落腔，使之婉转缠绵，宜于表达悲痛哭诉之情。

正腔包括〔北腔〕、〔汉腔〕与〔叹腔〕三种。

〔北腔〕，上河派称之为〔茶腔〕。有〔平板〕、〔二流〕、〔对板〕、〔快板〕、〔三哭头〕等板式。

〔平板〕为〔北腔〕最常用的板式，三眼板（$\frac{4}{4}$ 拍）。基本结构包括起板句、简板句、中韵句和落板句等六个腔句组成。其中起板句和简板句又各为上下句格式，如：

选自《天仙配》七姐唱段
（余静菊演唱）

【北腔平板】

4/4 3 23 5 3 1· | 5· 6 53 235 | 31 2 1· 0 |（锣鼓略）| 3 12 323 5 |
三(哪)　山(呐)　六(哇)　水(呀)　美　(呀)

5 31 3 23 53 | 1 2 6 5 - |（锣鼓略）| 2 23 5 1 2 16 | 5 6i 5 32 |
景(哪)　多，(哇)　牛(喂)　郎(呃)　织　女

（检板句）

3 2 5 6 1 2 6 5 | 5 - 0 0 | 5 3 1 2 3 2 3 5 | 3 6 1 2 3 5 | 1 6· 0 0 |
渡（哇） 银（呐）河。（哇） 七仙（哪）姑娘 就（哇） 是 我，（哇）

6 1 5 6 1 2· | 3 1 1 2 3 5 3 | 3 2 5 6 1 2 6 5 | 5 - 0 0 | （中略）|
长得 好 貌如（哇）花 美（吔） 嫦 娥。（哇）

（中韵句）

5 3 1 2 3 5 6 | 3 5 3 1 2 1 6 | 6 1 5 6 1 2 3 | 3 5 3 2· 6 |
站至（呵）在（呀） 上（呵）大 路 将（呵）他 等 过，（哟 哇）

5 - - - | （锣鼓略）| （落板句） 5 3 5 3 1 6 | 5· 6 5 3 5 |
上 大（呀）路（哇） 等（呐）只

3 1 2 1 1· 0 | （锣鼓略） | 3 1 6 1 2 5 | 5 3 5 1· 6 |
等 （呐） 董 郎 （呵） 哥（哇）

3 5 3 5 2· 6 | 5 - - - | （锣 鼓 略）‖
哥。 （哟 呵 哇 呵）

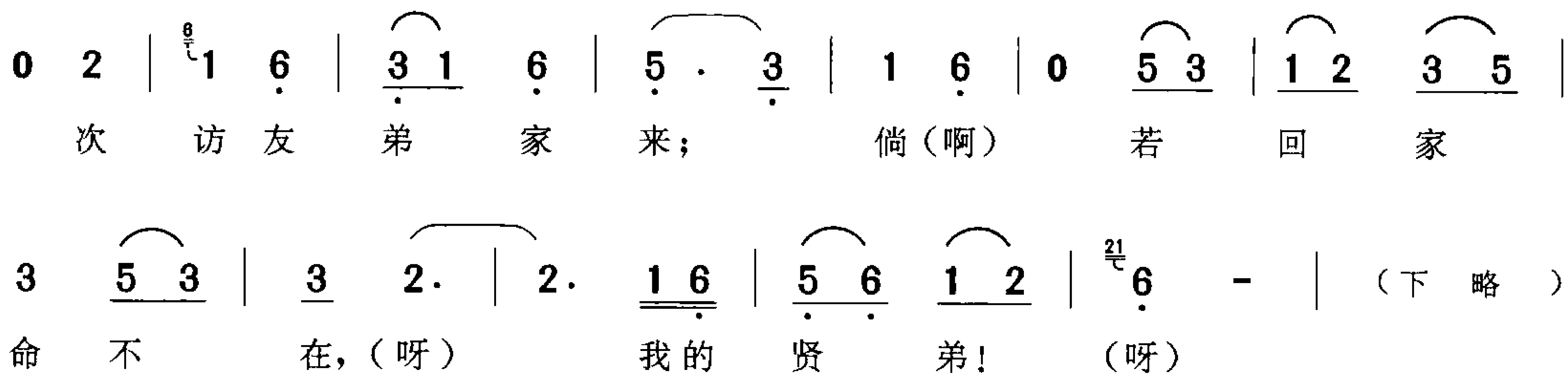
〔平板〕能根据情绪变化的需要，转入〔北腔〕的其它板式，甚至与〔叹腔〕等连接使用。它的特点是除简板句的上句落“6”音外，其它各句均落“5”音。简板句的下句（包括起腔句的第二句），唱词最后一个字的字位往往放在末眼上，后面一衬字在板上落句。简板句一般为七板，即上句三板，下句四板，常自由反复，长于叙事。

〔二流〕，又称〔二六〕，一眼板（$\frac{2}{4}$拍），基本结构为上下句体，多从〔平板〕转来又多转至〔快板〕或转至〔平板〕结束。由于它下句的头一个字常与上句的末一字紧紧连接，故上河派又称之为〔迭板〕。

选自《山伯访友》梁山伯唱段
（夏水登演唱）

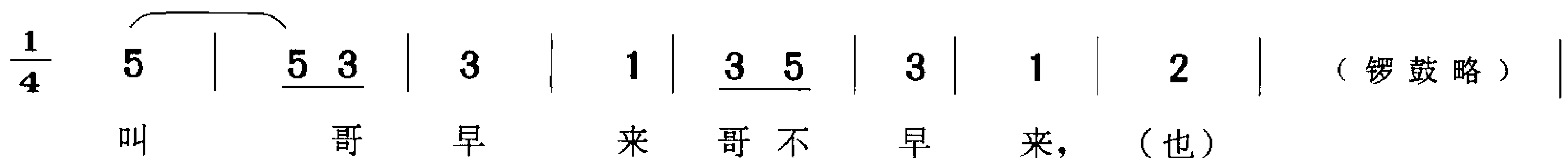
【北腔二流板】

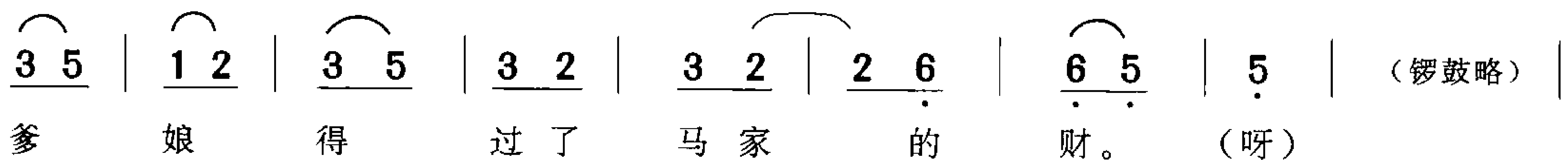
$\frac{2}{4}$ 5 5 3 | 0 3 | 1 2 3 5 | 3 1 2 | 5· 3 | 2 1 6 |
我（哇） 若 回 家 命 还 在， 二 （呀）

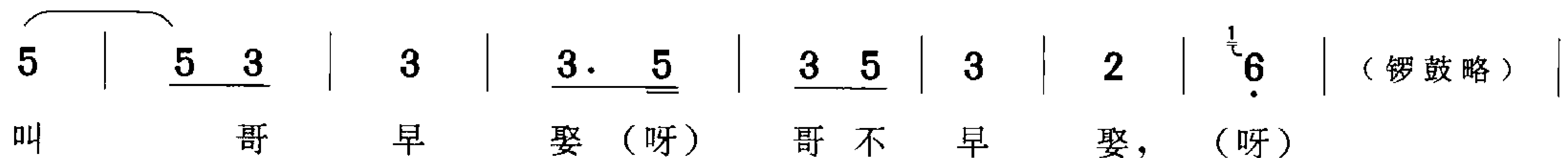


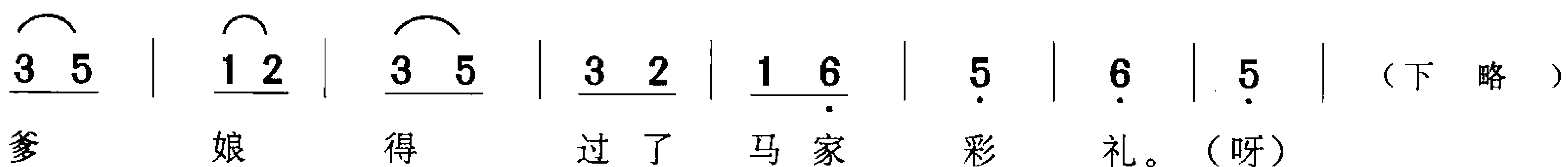
〔快板〕，又称〔火功〕，无眼板（$\frac{1}{4}$拍），基本结构亦为上下句体。它的下句落"5̣"，上句也落"5̣"，但间或落"6̣"与"2"，常被看作是四句体，善于表达急切、愤怒的情感。可以单独起板与落板，但多从〔平板〕或〔二流〕转来，亦能与〔平板〕或〔三哭板〕联用。

选自《山伯访友》祝英台唱段
（余仙花演唱）









〔三哭板〕，三眼板（$\frac{4}{4}$拍），有时间用散板，是一个表现极度悲痛情绪的专用腔。一般分为三至四个腔节，各由锣鼓过门分隔；只有一句唱词，中间夹用哭泣声调的衬字，同时伴之以锣鼓；但不能单独使用，常与〔平板〕、〔二流〕或〔快板〕相连；亦可用在〔汉腔〕或〔叹腔〕之中。

〔对板〕，三眼板（$\frac{4}{4}$拍），为生、旦对唱时用，多从〔平板〕转来，有生、旦各唱半句和各唱一句两种形式。生、旦各唱半句的旋律为徵调式；生、旦各唱一句时，女腔仍为徵调式，而男腔则转至反弦的宫调式。除了上述几种常用板式外，〔北腔〕还有〔导板〕、〔散板〕、〔数板〕和紧打慢唱的〔摇板〕。

〔北腔〕，不仅具有丰富的板式，还形成了生、旦及花脸行当唱腔。旦行用徵调式；生行既用徵调式，亦用宫调式；花脸为徵调式，但用调较旦腔低，所用音阶为四加一个偏音"7"，音域狭窄，常常只有六度，旋律刚直豪放。

〔汉腔〕，上河派称〔仙腔〕，其唱腔结构，锣鼓过门均与〔北腔〕相同，唯板式不及〔北腔〕完善。男女不分腔，为五声商调式。旋律优美抒情，常用于仙境、梦境及法场或生离死别等场合，长于表现思念、悲伤的情感。

〔叹腔〕，三眼板（$\frac{4}{4}$拍），男女不分腔。基本结构分上下句体。五声徵调式，上下句均落"5"。每句之后有过门，传统的锣鼓过门以三槌马锣领先，颇具特色。旋律较为高昂奔放，善于表达悲壮、控诉之感情。每句唱词都是板起板落。上河派又有"快叹"与"病叹"的区分。"快叹"多用七字句，速度较快，表达的情绪更为激昂。"病叹"则是一种变体，其上半句用散板，后半句再上板演唱。还有一种变体称为"落魄腔"，其上半句与〔叹腔〕相同，下半句则加入较长的拖腔，而且旋律音域向下扩展，男腔可下行至"1"音，更善于表达凄惨绝望之情。

花腔：包括〔四平腔〕、〔麦腔〕和一些戏中的专用腔，如〔彩腔〕、〔道情腔〕、〔瓜子腔〕、〔莲花腔〕、〔佛腔〕等。曲调大都活泼明快。〔四平腔〕又分"上河四平"、"下河四平"和"慢四平"三种。唱腔基本结构均为起承转合四句体，每句七字或十字，句间有锣鼓过门，男女不分腔。"下河四平"为徵调式。例如：

选自《葛麻写退》马翠花唱段
（叶小翠演唱）

【下河四平腔】 欢快地

$\frac{2}{4}$ 31 2 | 55 32 | 32 31 | 2·3 2 | 5 5 6 | 1 1 6 |
太阳 一出 照 山 洼， 奴 家 打 扮

23 56 | 1 23 | 16 5 6 | 5 - | （锣鼓略）| 27 2 |
绣 盘 花。 我 爹 爹

56 5 | 23 56 | 6 23 | 2·3 27 | 6 - | （锣鼓略）|
名 马 驿 家 财（呀） 广 大，（呀）

55 56 | 11 16 | 56 1 | 1 23 | 16 5 6 | 5 - ‖
我 不 才 马 翠 花 二 八 女 娃。

"上河四平"为宫调式，是"下河四平"的反弦调。

“慢四平”则是由“下河四平”演变而来，速度稍慢，有的用$\frac{4}{4}$拍记谱，旋律更抒情。〔四平腔〕有〔对板〕与〔数板〕，已初具板腔体雏形。

〔麦腔〕亦有〔数板〕和〔对板〕等简单板式，有诉有述，有快有慢，能演唱长篇唱词，可以表达较为复杂的感情。

小调：多为流行于本地的村坊小曲，是武宁采茶戏演出对子戏、三小戏中的专用唱腔。唱词有整齐的七字句或十字句，亦有长短句，衬字、重句极多。调式色彩丰富，旋律朴实活泼，具有浓郁的生活气息和民间风味。有〔划船调〕、〔撒网调〕、〔十绣调〕、〔睡相调〕、〔和尚调〕等一百余首。

武宁采茶戏原始不用丝弦伴奏，只用锣鼓，通常由三人演奏。锣一人；大锣兼铙钹一人；小锣一人。唱腔伴奏的锣鼓点子很多，如〔北腔〕的锣鼓过门有〔快板锣鼓〕、〔二流板锣鼓〕、〔三哭板锣鼓〕等，其中又分长锤和短锤，长锤又有五锤、六锤、七锤、八锤等种类。身段锣鼓亦有〔开堂鼓〕、〔转槌〕、〔单叫头〕、〔双叫头〕、〔托头〕、〔上门鞭〕、〔四门庆〕等等。后来还吸收运用了不少京剧锣鼓经；乐器亦增加了板鼓、堂鼓、大鼓、京锣、水钹、云锣等。1950年开始，使用文场伴奏，吸收了大剧种和民间吹打曲牌，有〔大开门〕、〔哭皇天〕、〔喜洋洋〕等三十余首。起初多为唢呐吹奏，衬以堂鼓、大锣、铙钹、云锣等来烘托气氛，继而加入了丝弦乐器。

九江采茶戏音乐　九江采茶戏曾名瑞昌采茶戏。明末清初由当地流行的茶歌小调衍变为茶灯戏，后又吸收了青阳腔、湖北黄梅采茶戏及汉剧、花鼓戏的营养，至清道光年间进入能演出本戏的半班。

唱腔分为平板、花腔、汉腔、杂调四类。

平板类唱腔包括〔平板〕、〔二拨子〕、〔数板〕、〔火攻〕、〔对板〕、〔导板〕、〔摇板〕等板式。男女分腔，还有丑腔及花脸腔。唱词格式一般为十字句或七字句。

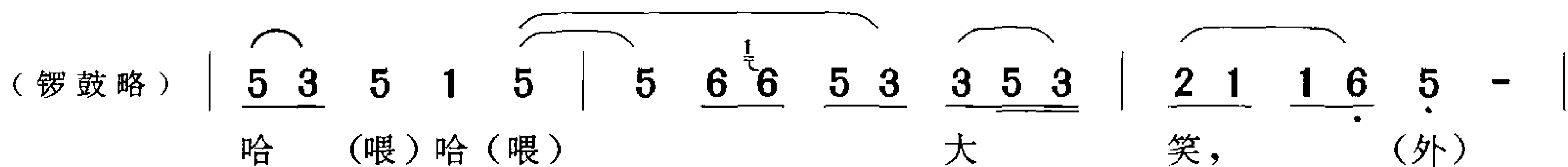
〔平板〕的男女腔均为三眼板（$\frac{4}{4}$拍）。基本结构包括起板句、滚句、送板和落板。起板句和滚句又由上下句组成，滚句可任意反复，起板句及落板句的最后一节唱词一般均用帮腔，起板句的帮腔往往重复一次，其滚句上句为三板，下句为四板，还有一明显的特点，上句的第二板及下句的第一板均在头眼上起唱，故传统称之为“漏板”。例如：

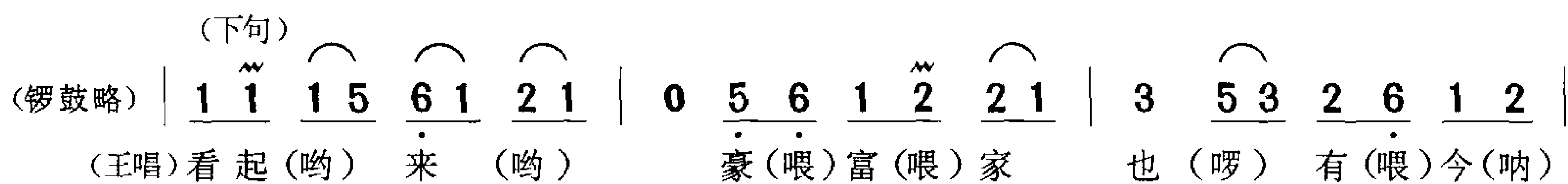
选自《荞麦记》王三姐唱段
（杨能美演唱）

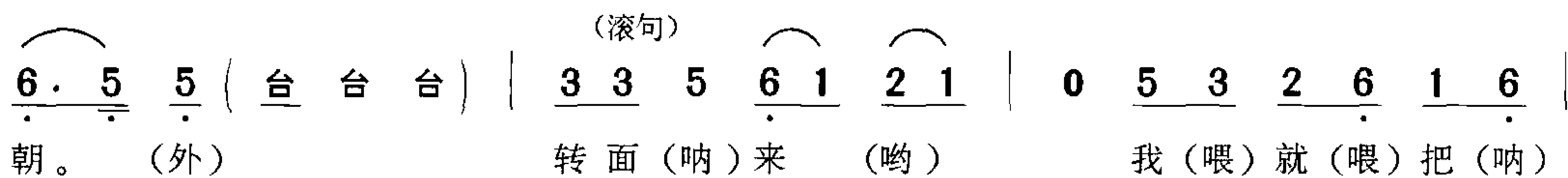
【平板】（起板句）

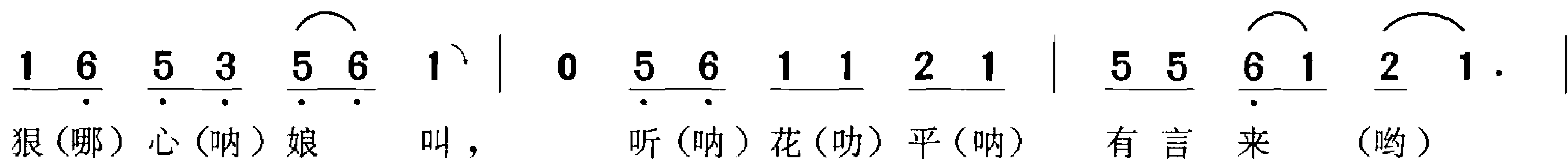
サ 3 5 3 2 36 16 5 3 12 3 5 31 3 1 235
听（呐） 说（罗） 是 （哎） 娘 （呃） 讨（喂）饭，

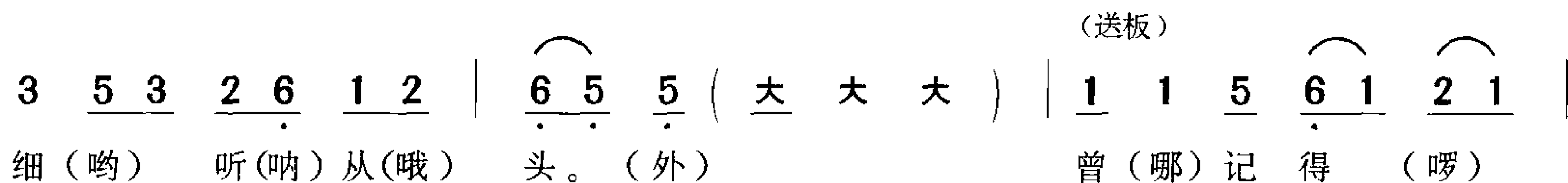
21· （仓 仓）| $\frac{4}{4}$ 3 5 31 12 35 | 5 65 3 353 | 21 16 5 - |
（呐） （帮）哈（喂） 哈 （叻） （哈嘀 咳）大 笑， （外）

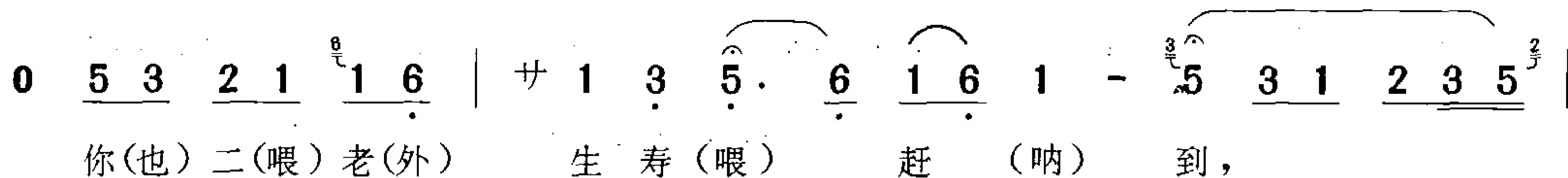


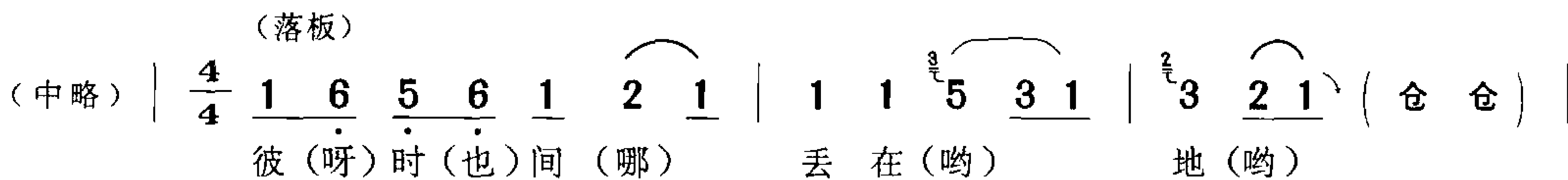


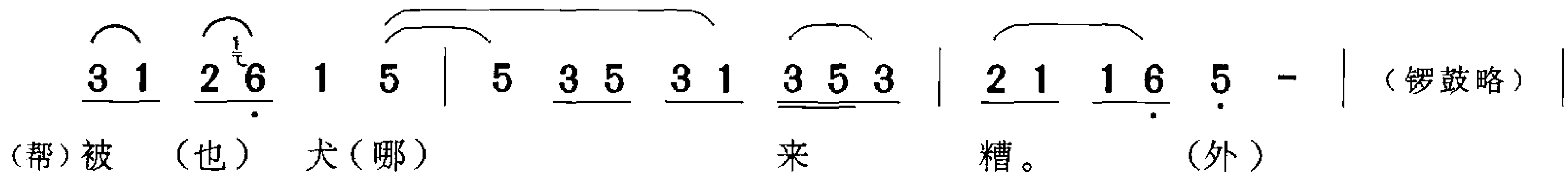












女腔为徵调式，除滚句上句及送板句落音较自由，其它各句均落“5”。男腔则为宫调式，滚句上句及送板句落音亦较自由，其它各句即落“1”。男腔和女腔一样，其旋律骨干亦用五声音阶，但常增用偏音“7”。丑腔亦是宫调式，一眼板（$\frac{2}{4}$拍），字紧腔少，帮腔及滚句的运用更为灵活多变。花脸腔亦用一眼板（$\frac{2}{4}$拍），徵调式，旋律中强调使用羽音，曲调平直，音域较为狭窄。

〔二拨子〕，一眼板（$\frac{2}{4}$拍），基本结构和特点与〔平板〕相同，只是节奏更紧凑而已。〔数板〕，中等速度的无眼板（$\frac{1}{4}$拍），上下句结构，多由〔二拨子〕的起板句转来，又结束到〔二拨子〕的落板句。也可以单独使用，每句唱词的第一个字常在板后。例如：

选自《告经承》张三女唱段
（杨能美演唱）

【二拨子】

2/4 3 1 3 1 | 3 535 | 3121 （仓仓 | 35 31 1235 | 535 3123 |
走（喂）向（呃）前（呐）来（吔）（帮）屈（哇）膝（哟）跪

2116 5 | （锣鼓略） | 3 5 3 1 | 3 5 531 | 353 2116 |
下，（叻）屈 膝（呐）（哟）跪 下，

【散板】稍慢

5 - | （七台台 台台） | 1/4 3121 | 03 3 | 532 6 | 1612 |
（叻）尊（呐）声（呐）爹 爹（呐）听 根

3 5 | 0 1 | 5335 | 3136 | 1121 | 3 5 |
芽。（叻）八 京 臣（呐）犹如是 绿林响 马，

5326 | 126 | 1616 | 3 5 | （下略）
他与那 县太爷 不分两 家。（叻）

〔火攻〕则是速度较快的无眼板（$\frac{1}{4}$拍），善于表现急切的情绪。基本结构上下句体，能用在一系列板式中间，亦能单独使用。例如：

选自《网会母》鱼网唱段
（周平剑演唱）

【火攻】

1/4 3 | 3 5 | 5 3 | 3 2 | 3 2 | 3 5 | 3 2 | 1 | 1 2 | 6 6 |
查 得 清 来 问 得 明，（哪） 问得

1 | 0 | 5 3 | 3 2 | 3 5 | 1 2 | 3 5 | 1 2 | 3 2 | 1 | （下略）
明， 此 处（喏）访 着（哇）老 娘 亲。（哪）

〔二拨子〕、〔数板〕、〔火攻〕均男女分腔，男腔为宫调式，女腔为徵调式。

〔对板〕则是生、旦对唱时所用的腔调。男女各唱一句，女腔为徵调式，男腔则转至反弦的宫调式（主音音高相同）。

此外，平板类唱腔还有借用大剧种的〔导板〕、〔摇板〕、〔哭板〕等板式，1949 年后的音乐改革中，又增加了〔慢板〕、〔简板〕、〔叠板〕、〔散板〕等板式。

花腔类唱腔亦为板腔体，包括〔男花腔〕、〔女花腔〕、〔丑花腔〕、〔快花腔〕、〔花腔对板〕以及〔仙腔〕、〔情腔〕等，基本结构为四句体，唱词格式亦用七字句或十字句。这类腔调节奏大都较为欢快，适于表现喜悦的情感，常常单独使用，还较灵活地借助帮腔来渲染气氛。例如：

选自《葛麻写退》马秀英唱段
（杨能美演唱）

【女花腔】中速

$\frac{2}{4}$ 3 1 1 2 | 3 3 5 | 3 5 3 | 1 2 6 | 1 6 5 6 | 1 2 1 |
太 阳（哎） 一 出（嗒） 照 水（哟） 斜，（嘞） 春（呐）风（呀） 一 气（呀）

5 5 3 | 2·3 1 6 1 | 2·1 6 5 6 | 5 – | （锣鼓略） | 1 1 5 3 |
（帮）吹（呀） 吹 桃 花，（嘞） （唱）百（啰）鸟（喂）

5 5 3 2 6 | 1 6 5 | 5 6 1 2 | 3· 5 | 2 1 | （锣鼓略） |
只 往 （哦）（帮）密 （呀） 密 林 榻， （哟 呵）

3 6 1 6 | 1 2 1 | 5 5 3 | 2·3 1 6 1 | 2 1 6 5 6 | 5 – | （锣鼓略）‖
（唱）青（哪）春（哪） 年 少（外）（帮）是（呀） 是 奴 家。（啦）

汉腔类亦属板腔体唱腔，包括〔汉腔〕、〔叹腔〕、〔还魂腔〕和〔哭腔〕等。这类腔调常与平板连接使用。

〔汉腔〕为一眼板（$\frac{2}{4}$ 拍），基本结构和〔平板〕相同，男女腔大同小异，主要在音区上略有差别。它长于表达悲哀缠绵的情感，除落板句落“$\underset{\cdot}{6}$”音外，其它各句基本上均落“**2**”音。

〔叹腔〕亦为一眼板（$\frac{2}{4}$ 拍），男女不分腔，上下句结构，宫调式，上句一般落“**5**”音，下句落“**1**”音，亦使用帮腔，长于表达悲愤哀怨之情。

〔还魂腔〕则由角色扮演鬼魂时所唱而得名。一眼板（$\frac{2}{4}$拍），基本结构为上下句，但有较长拖腔的长韵句，亦有不用拖腔的短句。上句一般落“5”音，下句落“$\underset{\cdot}{6}$”音，亦用帮腔，腔调旋律飘忽，造成神秘、凄厉的气氛。

〔哭腔〕为一种表现哭泣、悲痛呼叫的专用腔。其中，分为三至四个腔节，中间间以锣鼓，时有帮腔，可以用在多种腔类和板式之中。根据速度的不同，又有〔慢哭腔〕与〔快哭腔〕两种。

杂调：多属小戏中的专用腔调，还有一部分作为戏中插曲使用的当时当地流行的民歌小调，如〔游春调〕、〔攀笋调〕、〔下南京调〕、〔卖棉纱调〕、〔讨学钱调〕、〔望郎调〕、〔闹五更调〕、〔逃水荒调〕、〔骂鸡调〕等数十种。调式色彩多样，但以徵调式居多。

九江采茶戏原无管弦乐器伴奏，半班以后才逐渐从大剧种和民间丝弦锣鼓中吸收了一些吹打及管弦曲牌来使用，并将一些民歌小调加工改造成文场曲牌。表现喜庆欢快情绪的曲牌有〔大开门〕、〔小开门〕、〔喜临门〕、〔万年欢〕、〔朝天子〕、〔仙姑花〕等等；表现忧郁悲愁情绪的曲牌有〔楼前月〕、〔叹空台〕、〔哭皇天〕等等；配合表演和武打出手用的曲牌有〔急三枪〕、〔龙入云〕、〔满堂红〕等等；还有一些配合表演、念白使用的过场曲及小行弦。

武场打击乐中，有起板锣鼓、过门锣鼓和落板锣鼓，都是本剧种中最具特色的锣鼓音乐。此外，还有一部分表演锣鼓，则是从大剧种移植而来。

乐队原只有武场，兼后台伴唱，共三人，即板鼓一人，大锣兼司钹一人，小锣一人。中华人民共和国成立后组建了文武场齐备的乐队。文场乐器有高胡（主胡）、二胡、中胡、大提琴、唢呐、竹笛、三弦、扬琴、琵琶等。主胡与二胡的定弦为正反弦，即主胡A—E定弦，二胡D—A定弦。武场所用乐器有板鼓、札板（摇子）、小堂鼓、大鼓、大锣、马锣、钹、小锣、云锣、碰铃等。乐队人员最多时发展至二十余人，通常为十余人。

景德镇采茶戏音乐　景德镇采茶戏约于清乾隆年间由湖北黄梅传入并与当地采茶调结合，逐步衍变而成。流传于赣东北的都昌、波阳、湖口、乐平、婺源以及安徽的祁门、东至等地。其唱腔音乐分正调与杂调两部分。

正调由〔词调〕、〔金鸡调〕、〔还魂调〕组成。其中〔词调〕为主要唱腔，〔金鸡调〕和〔还魂调〕为辅助唱腔。

〔词调〕除具有板式变化外，尚有行当区分。一般女腔（包括花旦和老旦）为徵调式，而男腔（包括生、净）为宫调式。女腔定弦为“$\underset{\cdot}{5}$ — 2”。男腔定弦为“1 — 5”。

〔词调〕有〔导板〕、〔正板〕、〔连板〕、〔简板〕、〔流板〕、〔火攻〕、〔散板〕、〔哭介〕等。其中〔连板〕、〔简板〕、〔导板〕、〔哭介〕不能单独运用，而必须连接其它板式。〔正板〕为主要板式，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）；在较慢的唱段中，已有一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）出现。〔正板〕例如：

选自《百花亭》春香唱段
（邵金兰演唱）

【词调正板】

2/4 1 6 5 | 6 5 3253 | 2 · (1 612) | 2·1 253 | 323 25 |

一 朵 梅 花 靠 粉

1· 3 216 | 5 · (6 | 53 2123 | 53 235) | 5· 3 2 | 216 5· 6 |

墙， 打 扫 前 堂

1653 216 | 5 (3 235) | 1 3 221 | 56 3 5· | 01 23 | 5653 2·3 |

并 后 堂。 打扫前堂 人来客往， 打扫 后 堂

1653 216 | 5 (3 235) | 352 165 | 03 221 | 56 35· | 555653 |

侍奉 姑 娘。 到 丹 墀 见姑娘 一礼奉上， 我姑娘唤丫

2 · (1 612 | 2· 1 253 | 323 25 | 1· 3 216 | 5 - | （下略）

鬟 所 为 那 桩。

在大段的唱腔中，〔正板〕之后常接〔连板〕。〔连板〕长于叙事，同时也颇具抒情性。例如：

选自《菜刀记》蔡鸣凤唱段
（石四生演唱）

【词调连板】

4/4 1· 2 3 - | 6· 6 53 | 0 61 21· | 36 65 61 | 3· 21 - |

（前略）劝（哟）得 我（哇） 蔡 鸣 凤 难 转（呐） 黄 州。（喂）

5 3·2 31 | 0 61 21· | 35 12 35· | 0 3 361 6 | 6 3 5 5·3 |

昔 日 里（吔） 王 金 龙 家 财 富 有， 带 三 万 和 六 千

3·5 1 12 35 | 1· (大大 吉大 大) | （下略）

院 （呐） 行 戏 游。

〔词调〕的〔二流板〕为一种上下句对称结构，每句均在眼上起唱，最适合人物叙事对唱。如：

选自《山伯会友》梁山伯、祝英台唱段
（石四生、曹二妹演唱）

【词调二流板】

2/4 0 1 | 1 2 | 3 32 | 23 2 | 3 5 | 0 1 | 1 2 |
（梁）我 送 贤 弟 到 花 台，（祝）弟 在

3 32 | 6̣1 ²³2 | 1 - | 0 1 | 1 2 | 3 32 | 3 2 |
花 台 比 过 花 开。（梁）我 送 贤 弟 古 井

3 5 | 0 i̇ | 6 5 | 4 4 | 4 5 | 42 1 | （下略）
边，（祝）手 挽 手 儿 照 容 颜。

〔火攻〕有板无眼，节奏规整，每句八板。演唱时可快可慢，字多腔少，几乎是每字一音。

〔金鸡调〕，基本结构与〔词调〕相同，有〔正板〕、〔连板〕等板式，但没有行当之分。例如：

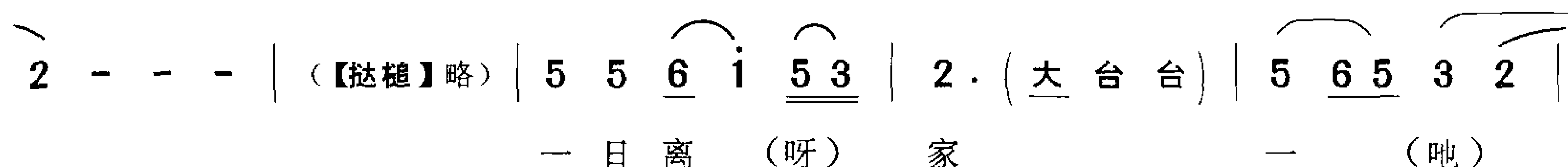
选自《方卿戏姑》方母唱段
（石四生演唱）

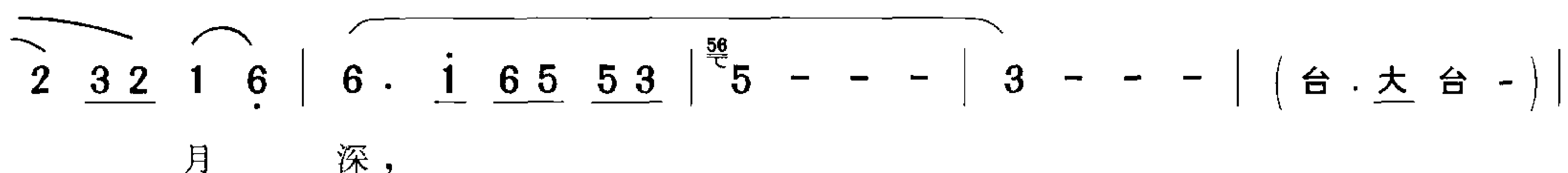
【金鸡调正板】

4/4 （【跶槌】略）| 55 5 6i̇ 53 | 2·（大 台 台）| 5 65 3 2 | 2 32 1 6̣ |
身背（呀）行 囊 朝 （哇） 前

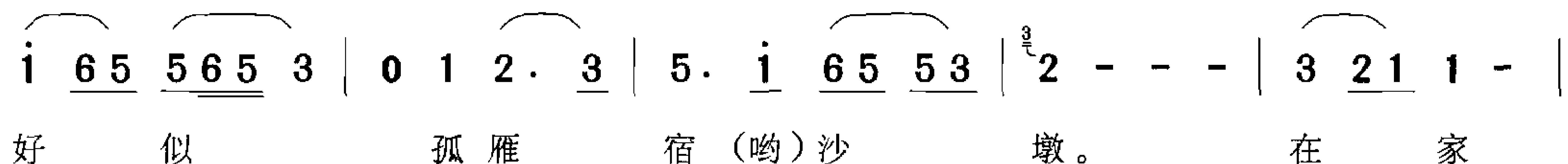
6· i̇ 65 53 | ⁵⁶5 - - - | 3 - - - | （台· 大 台 0）| 65 35 2· 3 |
奔， 但 不 知

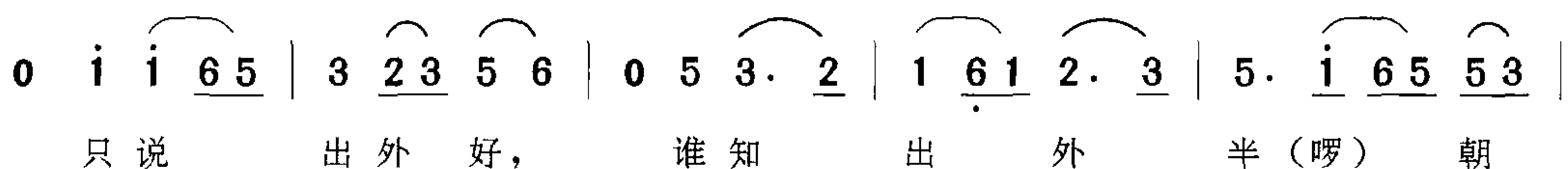
5· i̇ 65 35 | 2 - - - | 2· 3 5 65 | 3 - 23 21 | 1 - - 53 |
何 日 里 找 到 姣 生。

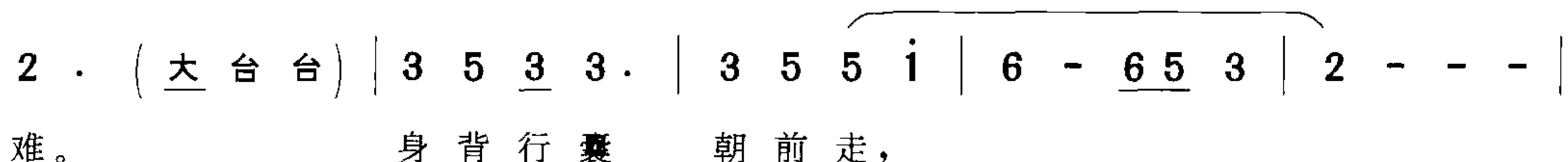


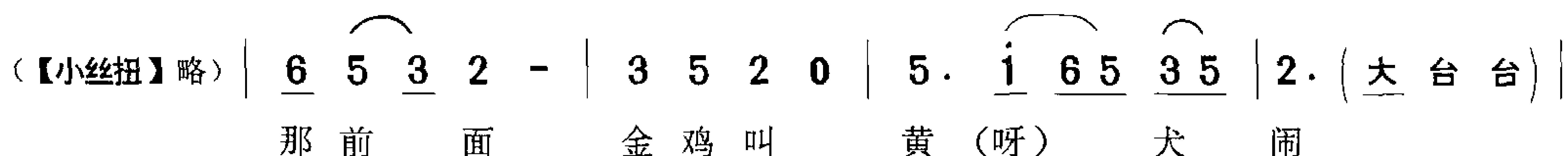


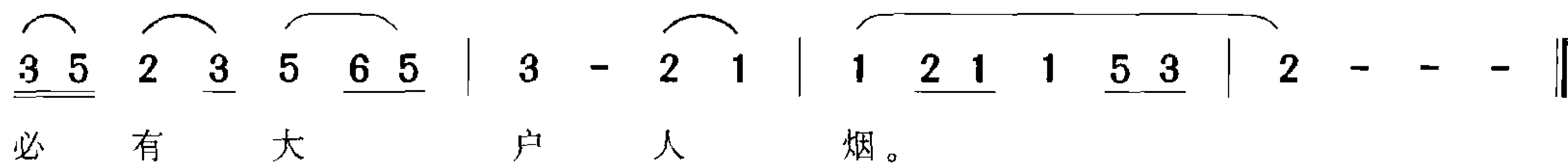
【连板】











〔还魂调〕在传统戏中，属鬼魂及神仙唱的专用曲调，它和〔金鸡调〕一样，不分行当，只有简单的板式。曲调优美、抒情。旋律起伏大，加有衬词和拖腔，使唱腔显得生动而有变化。

杂调是早期单台戏和对子戏时期唱腔音乐的统称。这类曲调大多为上下两句和四句体结构。一般为一戏一曲，也有一戏多曲，并常以戏名作调名，如〔卖棉纱调〕、〔补碗调〕、〔望郎调〕、〔卖杂货调〕等。曲牌多加衬词，活泼、跳跃，具有民间小调风格。调式以徵、商为

主，其它兼而有之。正调形成后，此类曲调便偶作戏中插曲使用。

传统伴奏，只用锣鼓，不托管弦。乐队三人，司鼓一人，大锣兼水镲一人，小锣一人（兼检场）。为了加强演唱效果，每唱到甩腔处，就由众人帮腔，称为"锣鼓腔"，也叫"小高腔"。二十世纪五十年代初，乐队有所发展，吸收了民族管弦乐伴奏，并借鉴了赣剧中的一些过场牌子和锣鼓经。

赣西采茶戏音乐 赣西采茶戏约形成于清朝中叶。流行于永新、莲花、宁冈、安福一带，因与湖南毗邻，故与湖南花鼓戏，尤其是衡州马灯戏有着密切关系。

赣西采茶戏的唱腔音乐，可分为正调、耍调（杂调）和小调三类。

正调：有〔川调〕、〔神调〕、〔哭调〕、〔骂调〕、〔倒板腔〕、〔四板腔〕、〔三阴三阳调〕、〔高凡字调〕、〔低凡字调〕、〔思贤调〕、〔妹子调〕、〔一字调〕、〔上苦调〕、〔下苦调〕、〔十嫌调〕等等，是赣西采茶戏三脚班时期的主要腔调。如：

选自《梁祝姻缘》梁山伯唱段
（刘小演唱）

【三阳三阴调】

2/4 67 6765 | 3 35 | 656 i7 | 6 - | 35 3532 | 1 2· |
梁 山 伯 难舍（呐） 难丢（来） 祝英

3 6 5 2 | 3 - | (335 22 | 6765 335 | 2321 616 | 1 16 |
妹，（啦 吔） (冬七 仓七 冬七 仓七 冬七 仓七 仓 仓七

3535 6i | 36 535 | 6 61 2123 | 1 16) | 3 i 65 | 3 i 65 | 52 65 |
冬七 仓七 冬七 仓七 冬七 仓七 仓仓) 难舍（那个） 难丢（那个） 祝英（呐）

3·5 353 | 22 312 | 323 5·3 | 6161 2 23 | 1 16 | (台·七 冬七 | 仓 0) ‖
妹，（来） （吔 啦 吔） 贤 妹 妹。（呐）

正调中大部分唱腔多为上下句结构，还有部分板式，如〔骂调〕实为一种快板，而〔哭调〕也是一种散板形式。

耍调：又叫杂调，多以戏名为曲名。有一戏一曲，也有一戏多曲，如〔卖杂货〕、〔卖棉纱〕、〔七块柴〕、〔卖茶调〕、〔等姐姐调〕、〔私怀胎调〕、〔算帐调〕、〔打铁调〕、

〔戒洋烟调〕等。这些曲调的唱词，有五字句、七字句、五七交替以及长短句不等。如：

选自《七块柴》哥、妹唱段
（刘动、刘九媛演唱）

【七块柴】

2/4 i 1 3 3 3 5 | 6 6 i 5 6 | i 3 6 i 3 | i 6 3 i 6 |

（哥唱）我手拿扇子 手中（呀） 开，（啦 吔） 妹 呀
（妹唱）扇子（个）那有 八块（呀） 柴，（啦 吔） 哥 呀

i 6 i 3 | i 6 3 i 6 | i i i i 3 | 3 6 i 3 i 6 |

（妹唱）（啦 喃子 吔） 哥 呀 （哥唱）开开（个）扇子 八 块（里）
（哥唱）（啦 喃子 吔） 妹 呀 （妹唱）扇子（个）只有 七 块（里）

5 5 6 | 5 - :‖ （仓·七 冬七 | 仓 0）‖ （下略）

柴。（啦 喃 咳）
柴。（啦 喃 咳）

小调：为当地流传的民歌小调，有〔摘茶子〕、〔下象棋〕、〔十打〕、〔瓜子仁〕、〔十杯酒〕、〔十八摸〕、〔螃蟹歌〕等。例如：

选自《南山检松》山伢子唱段
（刘小演唱）

【摘茶子调】

2/4 i 6 i 6 i | 3 3 2 | i. 6 5 | i. 6 5 | 6 3 i i 6 |

初三 十三 （哟 喃 咳） 二 十 三， 二 十 三， 小妹 带我

3 3 i | 6 3 i 6 | 3/4 6 6 5 3 | 2/4 6 6 5 0 ‖ （下略）

（哒哒 丢） 上茶 山。（呀 哎呀 哟 哎呀 哟）

杂调及小调，在正调形成后，逐渐较少运用，有时只作为剧中插曲。此外，少数剧目曾演唱过高腔和南北路，系由湖南湘剧传来。

赣西采茶戏的过场牌子，分丝竹牌子和唢呐牌子。丝竹牌子有〔调情〕、〔端茶〕、〔采台〕、〔四门〕、〔花树子〕等。唢呐牌子，大都为民间吹奏乐，有〔游台〕、〔锣腔〕、〔状元游街〕、〔西大游〕等，大多数情况下，唢呐牌子总是和锣鼓合奏。

赣西采茶戏传统锣鼓经，只伴随唱腔过门，如〔调皮锣鼓〕、〔起皮锣鼓〕、〔煞皮锣鼓〕；

在配合舞台表演时，多搬用湘剧锣鼓，1949 年后，改用京剧锣经。开场锣鼓，也即闹台，将民间吹奏乐〔游台〕和传统锣鼓经组合起来演奏，热闹非凡，于开演前招徕观众。

赣西采茶戏的演唱，多用颤音及上下滑音。旧时，舞台上保留男扮女装，故花旦及正旦的唱念，都采用真假声结合，即唱腔最后一字的尾音采用高腔仄韵（即用假声）演唱，以示男女区别。近代，由于女角登台，这种唱法也日渐减少。

赣西采茶戏传统的文武场建制为四人，其中二胡一人，司鼓一人，锣、钹一人，小锣一人。清宣统三年（1911）后，增加唢呐（兼笛子）一人。主奏乐器是自制的竹质二胡，定弦为“6 — 3”及“2 — 6”，少数唱腔也有定“5 — 2”。演奏时多用打音、颤音及上下滑音，尤其是伴奏哭腔时，颤音的运用使其特色更为突出，手指按弦时，不用指头而用手指中间的关节。中华人民共和国成立后，乐队不断扩大，组成十人左右的小型民乐队，最大时，增至近二十人的中型混合乐队。

萍乡采茶戏音乐　萍乡采茶戏约于清初由当地流行的民歌小调及采茶灯、牛带茶灯衍变而成。道光年间，当地盛行三脚班。在发展过程中，前期多受赣南采茶戏影响，后期又吸收湖南花鼓戏的营养，以演出小戏和折子戏为主。中华人民共和国成立后，才有了专业剧团，搬演了整本大戏。

唱腔分正调、杂调和小调三大类。

正调有〔神调〕和〔川调〕，是演出折子戏和整本戏时所用的基本腔调。上下句结构，而且，上下句均为对称的四板结构。唱词以七字句或十字句为主。

〔神调〕，因用作神鬼角色演唱而得名。其中除〔老神调〕外，尚有〔反神调〕、〔还魂调〕、〔十字韵〕等变体。〔老神调〕$\frac{4}{4}$ 拍，腔后带过门时上句一般落“1”或“5”，下句落“2”，腔调转入叙事而不带过门时上句一般落“1”，下句落“3”，结束句的节奏和节拍较为自由，而且使用带衬字的拖腔。例如：

选自《四姐下凡》鲁班仙师唱段
（蓝家祺演唱）

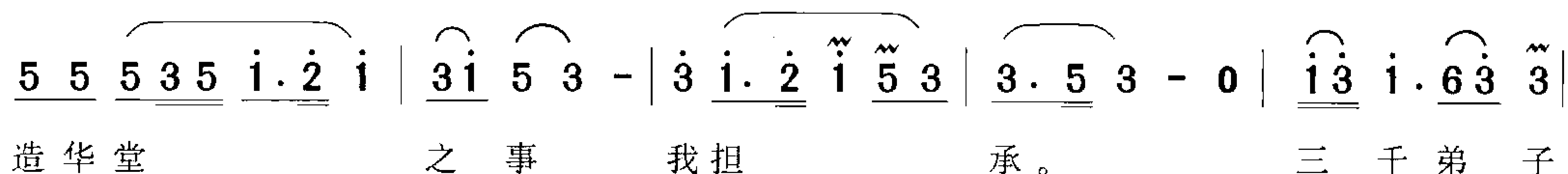
1 = D

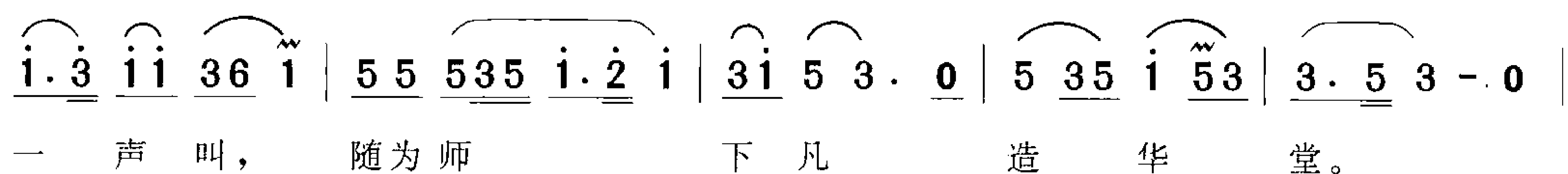
【老神调】

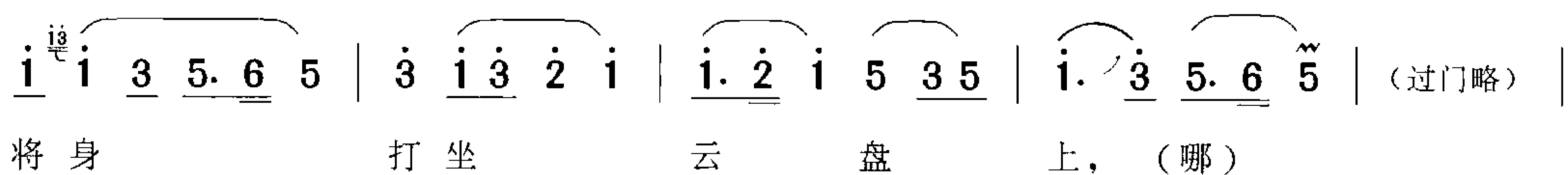
（前略）$\frac{4}{4}$ 1 1 3 5·6 5 | 1 1 3 - | 1·2 1 5 35 | 1·3 5·6 5 |
拨 开　云 雾　来　观　看，（哪）

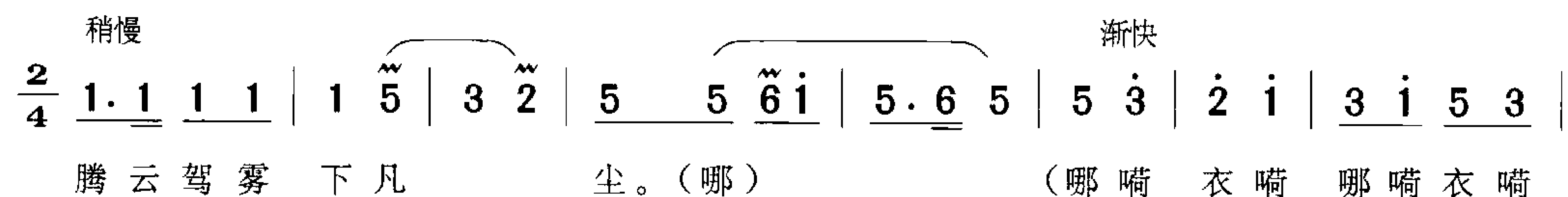
（过门略）| 55 35 1·2 1 | 31 5 3 1 | 5·6 1 1 51 | 5 35 2· 3 |
只见　四　姐　跌　跪 地 埃　尘。（哪）

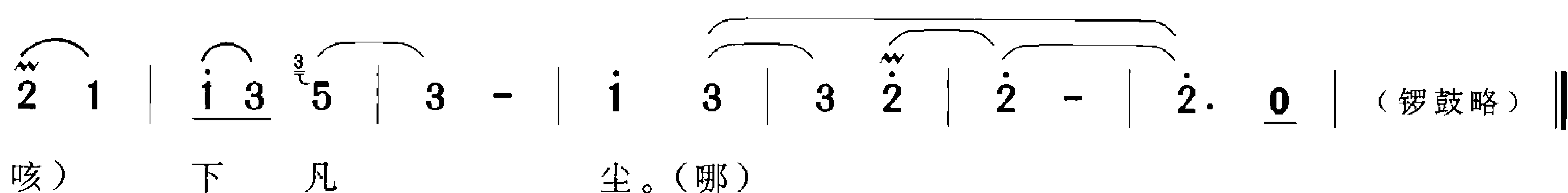
（过门略）| 15 53 5·6 5 | 1 3 - 0 | 6· 3 1 61 | 36 1·2 1 0 |
四仙 姑　莫 跪　早　身　起，







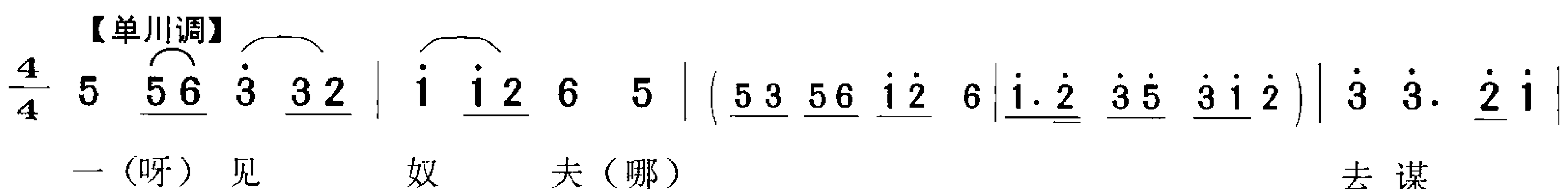




〔老神调〕的旋律多用跳进，色彩苍劲豪放。其反弦调称〔反神调〕，旋律则较多用级进，色彩柔和婉转。〔反神调〕亦用 $\frac{4}{4}$ 拍，带过门的腔上句一般落“2”，下句落“$\underset{\cdot}{6}$”，不带过门的腔上句落音较自由，下句落“1”，结束句落“$\underset{\cdot}{6}$”。由〔反神调〕演变而而来的〔还魂调〕，则成为典型的上下式结构，上句落“3”，下句落“1”，旋律更多用下行级进，色彩哀怨凄凉。和〔神调〕结构相同的〔十字韵〕亦只有上下两个腔句，上句落音较自由，一般落“2”，下句落“5”，长于叙事。

〔川调〕是一个变化很多，表现力很强的基本调，$\frac{4}{4}$ 拍。结构虽为上下句，但有两种类型：第一种是用“半句子”唱法的单腔句，实际上只有一个腔句，但其间分成两个对称的腔节，节间又用对称的过门分隔，每个腔节只唱半句唱词。其代表为〔单川调〕。例如：

选自《骡马桥》鼓妻唱段
（周全红演唱）



6. 2̇ i̇ - | (6.i̇ 6i̇ 2̇2̇3̇6 | 5. i̇ 635) | 5 5 6 56 | i̇.2̇ 6 5 |
生，（哪） 妻（呀）子 还 要

(53 56 i̇2̇ 6 | i̇2̇ 3̇5 3̇i̇ 2̇) | 3̇ 3̇ 2̇. i̇ | 6. 2̇ i̇ - |（下略）
酒 饯 行。（哪）

属这一种类型的还有〔阴魂调〕和〔两板半〕。〔两板半〕的特点是结束句用“整句子”唱法，即句间不再用过门分隔。第二种类型是用“整句子”唱法的双腔句。属这类型的还有〔服药调〕、〔梁山调〕、〔南山调〕、〔北山调〕、〔阴调〕、〔一字调〕、〔思行调〕、〔产子调〕、〔四板〕等变体。〔川调〕上句一般落“2”，下句落“6”，结束句落“2”。它又有“正韵”与“派韵”之分，“正韵”与“派韵”的基本形态相同，旋律则大同小异。例如：

选自《蓝桥会》韦开元唱段
（胡爱萍演唱）

【川调正韵】

（前略）| 4/4 i̇6 6i̇6 3.56 | 6.i̇ 6.i̇ 6. 0 | 53̇ 3̇.51.2̇ | 5̇ 3̇ 3̇.5̇2̇ - |（过门略）|
也 有 樵 夫 把柴 砍（啰）

6.i̇ 3̇ 5̇ 3̇. | 3̇ i̇ 3̇ 6 0 | 6 i̇ - 5 | 3̇.5 3̇i̇ 6 - |（过门略）|
也 有学生 把书 攻。（哪）

5̇ 3̇ 6 i̇.3̇ i̇6 | i̇.5 3̇.5 3̇. 0 | 5̇3̇ 3̇.5̇ i̇. 2̇ | 5̇ 5̇ 3̇ 2̇ - |（过门略）|
这些 事 情 我不 管，（哪）

渐快
2/4 i̇ 3̇ i̇ | 6.i̇ 6 | 5̇ 5̇ 3̇ | 2̇ - |（下略）
要 到 蓝 桥 走（也）一 程。

〔川调〕各种变体的基本结构相同，但调式和腔句的落音有不同的变化。如〔服药调〕，上句一般落“3”，下句用于起腔或收腔时落“5”，用在中间时则落“6”。它亦有“正韵”与“派韵”之分，“派韵”的上句一般落“6”，下句落“5”。例如：

选自《服药》梅香唱段
（游天燕演唱）

【服药调派韵】

4/4 1 1 3 5. 6 | 2 3 5 3 - | 1. 2 1. 2 | 5 3 2 6 - |

在高堂 领过了 韩姑娘的 命，

2 3 1 - 2 3 | 3 1 2 7. 6 5 | 3. 6 1 - 2 3 | 2. 5 7 6 5 - | （下略）

她叫奴 到 长街 请 （呀） 先 生。（哪）

杂调：主要指传统小戏或折子戏所用的腔调。有〔反情调〕、〔劝夫调〕、〔劝姑调〕、〔嫂子调〕、〔送妹调〕、〔回门调〕、〔过江调〕、〔筛茶调〕、〔张三调〕、〔大送郎〕、〔小送郎〕等数十首。这一类腔调结构灵活多样，调式色彩丰富，唱词有十字句，七字句，亦有五字句，还常用衬词和使用重句。最有代表性的便是早期茶灯戏的唱腔〔采茶调〕例如：

选自《茶灯》茶花娘子唱段
（马亦可演唱）

【茶灯调】

（锣鼓略）| 2/4 6 6 6 6. 1 | 3 3 1 | 6 5 3 | 1 3 3 1 | 6 1 6 | 3 1 5 | 6 - :|

正 月（个）采 茶 是新 年，（哪） 姑 嫂 双 双 进 茶 园，进 茶 园。
二 人 就 把 香茶 采，（哪） 摘 取 香 茶 回 家 转，回 家 转。
二 月（个）采 茶 龙带 头，（哪） 三 姐 打 马 上 谯 楼，上 谯 楼。
王 孙 公 子 千百 万，（哪） 绣 球 单 打 平 贵 头，平 贵 头。

杂调还包括一些外地传来的戏曲腔调，如〔衡州调〕、〔打锣腔〕等。此外还有一些吸收地方皮影戏的歌腔，有〔花旦歌腔〕、〔小生歌腔〕、〔老生歌腔〕、〔婆旦歌腔〕等不同行当在特定情景中的腔调。

小调类则主要指传统剧目中用作插曲的民歌小曲，如〔十杯酒〕、〔洗菜心〕、〔铜钱歌〕、〔十绣〕、〔十月望郎〕等等。还有部分明清俗曲的词调，如〔摘葡萄〕、〔铁马儿〕、〔下棋盘〕、〔放风筝〕、〔西宫词〕、〔四季相思〕、〔梳妆台〕、〔闹才郎〕、〔巧人儿〕、〔哭五更〕、〔美女拦江〕等等。

萍乡采茶戏传统曲调中板式多不完备，唯正调板式较全，变化亦多。有〔导板〕、〔散板〕、〔三流〕、〔骂皮〕、〔快皮〕、〔哭皮〕等。〔哭皮〕即哭腔，单腔句分为若干腔节，中间衬以锣鼓。在传统戏中，由于艺人对唱腔的不同处理，又出现了“起皮”、“拖皮”、“丢皮”、“刹皮”、“绝皮”、“单皮”等腔调。近数十年来，还发展了〔慢板〕、〔滚板〕、〔摇板〕和〔流板〕等新板式。

萍乡采茶戏唱腔旋律与演唱有浓郁的赣西特色，主要表现在旋律多为五声音阶，较

少用偏音，但五声中除宫、羽两音稳定外，其余商、角、徵三音常常使用微升音。腔调的发展多用改变落音的方法，故同一种腔调的变体有多种调式色彩。唱腔中经常以“135”或“6$\dot{1}\dot{3}$”三音为骨干旋律，演唱时，并装饰腔尾，用鼻音收腔，或长颤或打舌花，使腔调跌宕多姿，个性鲜明。

萍乡采茶戏由于吸收了民间吹打，如围鼓套曲，大鼓套曲，花锣鼓、耍锣鼓以及佛教、道教曲牌，因而，它的器乐曲调十分丰富而有特色。其中分为“丝竹串子”和“吹打牌子”两种。“丝竹串子”主要用作配合表演身段和渲染舞台气氛，有〔龙摆尾〕、〔如来佛〕、〔枫树落叶〕、〔八板子〕、〔桐流子〕、〔风流子〕、〔盒串子〕、〔南香赞〕、〔月月红〕、〔一枝梅〕等数十支。“吹打牌子”又分“花锣鼓牌子”和“唢呐牌子”两种。“花锣鼓牌子”由一支或两支唢呐连同锣鼓一道吹打，气氛热烈，常用于演出前的闹台和剧情中的热闹之处。“唢呐牌子”则专用于剧中人物久别重逢，拆看书信，迎亲嫁女，接旨升堂，发兵升帐等场面。“吹打牌子”有〔清江引〕、〔点绛唇〕、〔大开门〕、〔风入松〕、〔急三枪〕等数十支，与湘剧曲牌大体相似。

锣鼓点子亦称“锣鼓牌子”，来自民间的“龙灯锣鼓”及“围鼓”中的锣经，分为“演唱锣鼓牌子”和“开台锣鼓牌子”两种。演唱“锣鼓牌子”用于唱腔的起板，刹尾或中间过门以及配合表演身段、烘托人物情感，有〔文导板〕、〔武导板〕、〔大吉头〕、〔小吉头〕、〔哭头〕、〔扎头〕、〔进场〕、〔一槌锣〕、〔五槌锣〕等。“开台锣鼓牌子”即是开演前的闹台锣鼓，有〔七五三闹台〕、〔一封书闹台〕和〔战鼓闹台〕等。

萍乡采茶戏的乐器，文场有唢呐，又称喇叭，根据形体大小分为大青、中青、小青或一含、二含、三含、四含，经常作为唱腔或曲牌的主奏乐器，演奏上有“颤腮”、“闪腹”、“烈指”等技法。又有胡琴，亦称瓮琴或提琴，发音浑厚粗犷，伴奏中作正弦用。紫琴，即二胡，伴奏中作反弦用。此外还有竹笛。武场乐器统称“响器”，有竹蔸（代班鼓用），尺（即拍板）、哦叽（即梆）、堂鼓、双镲、小镲、大锣、小锣等，演奏中以“双镲全击”和“大小镲夹击”，尤具特色。

传统乐队一般只有五人，分左场、右场和中场。左场有大唢呐（兼司中、小唢呐和笛子）一人；胡琴（兼司唢呐）一人。右场有司鼓（兼司竹蔸、哦叽、尺、正镲）一人；小锣（兼司云锣）一人。中场有大锣（兼司副镲）一人。如今发展成以民乐为主的管弦乐队，还增用了一些西洋乐器，乐队人员通常为十八人。

表　　演

江西地方剧种总体上可分为两大类型：一是源远流长的古典戏曲；一是脱胎于灯彩的歌舞采茶。前者行当齐全，多演袍带历史大戏，后者“三小”“两脚”，更多反映短衣罗裙的乡村市井生活。

江西古典戏曲的行当体制来源于两个系统，一个是继承明代弋阳腔三行九脚色的传统，即三生、三旦、三花。其剧种有赣剧、宜黄戏、盱河戏、东河戏、宁河戏、西河戏、吉安戏、瑞河戏等。有的称“九脚头”，有的叫“九门楼”。另一种行当体系，以九江青阳腔为代表，沿袭明代青阳腔“十行”旧制，即一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九夫、十杂。后来两个系统的各剧种根据其剧目的变化和发展，对于表演技艺的要求则更繁更高，因而在原有的脚色行当上，不断地丰富并衍出新的贴补脚色，如赣剧衍为四生、四花、五旦十三色，俗称“十三太保”；宜黄戏、盱河戏各自衍为十二脚；东河戏从生旦净中各分出五“小行”，共十五脚，又按各行技术高低分设头目、二目、三目三种区别。凡头目行当，均须当家；宁河戏、西河戏将原来三行九脚的体制作了重新调整，组成十脚，号称“十顶网子”；西河戏的十脚顺序与众不同，突出老生一行，不设老旦，因其长期演唱历史故事大戏，始终以男性角色为主；瑞河戏按昆曲生旦净末丑五档的不同戏路细分为二十八脚，故在瑞河大班鼎盛之时，其舞台上脚色行当繁多，演员多达八九十人；九江青阳腔于十行之外，又增加了摇旦、二肩、三肩和娃娃生等色，但作为舞台的顶梁者，乃为正生、正旦、小生、贴旦、大净和打鼓佬“六根柱子”。

江西采茶戏的脚色沿革大体分为三个发展阶段：（一）三角班阶段。明代初期，江西茶灯盛行，由姣童扮演茶女，每队十人或十四人，另有两个领队。每年正月，杂于灯彩行列。后从茶女中分出两人，称为旦脚。再留下一个领队，即是丑行。组成两旦一丑，饰以艳服，扮成戏曲，与马灯、花鼓灯结伴演唱。前跑马灯（饰刘关张三人），中演花鼓（即《大堂花鼓》，两旦一丑的四个演员），最后表演茶灯（男一女二《送哥卖茶》）。这种两行三演员的茶灯戏，于清初便在赣南等地逐渐脱离灯彩活动而独立演出，故有“两小当家，三脚成班”之说。（二）七子班阶段。清乾嘉之际，增加小生一行，遂向程式化和平台化迈进，在原有两旦一丑的基础上，确立了四个演员和三个场面的规模，形成了“七子班”。这时，两旦中分出一旦，专演

中老年妇女，名旦婆旦、彩旦或妈妈旦。(三)十人班阶段。清道光以后，江西采茶吸收各地古典剧种的养分，充实行当，增加青衣、正生、花脸三脚，产生"七唱三打"(七个演员三个场面)的半班。至清末民初又有新的调整和增加。赣东未变，仍是半班七脚；赣北武宁因受地方大班影响，也按"十行"排列；赣西永新采茶从三小行当中分出九脚，花脸一行偶然扮演；赣中采茶出现武戏，故设立了武生、武丑和二花三色；抚州采茶仿效宜黄大班，将脚色行当猛增，出现五生、四旦、三净和四丑，其须生一行又分出青须、白须和武须三种；袁河采茶六大档，每档多以装扮或应功戏命名，如官服丑、花褶丑、罗裙丑、落魄丑等等；高安采茶至二十世纪四十年代开始搬演蟒袍戏，故而扩为六档十六脚；唯有赣南采茶一直保持两旦一丑的体制，采用小戏"缀补成裘"的办法，同样演出整本大戏。

江西戏曲剧种的舞台表演，由于各剧种间的历史渊源，传统师承和剧目路子的不同，因而形成各自鲜明的程式规范和艺术特色，地方大戏剧种在演出历史大戏和神话传说故事时，多以花脸、正生和正旦为主，它一方面继承弋阳腔金鼓杀伐的艺术风格，另一方面又吸收民间杂扮的表演技艺，武打时刀枪剑戟、拳棒鞭棍，样样齐全。同时杂有高台小翻，悬空打布，火圈钻人，钉板滚身等套数，有时还用真刀真枪，惊险绝异。尤其是那些来自民间技艺的表演，诸如九江青阳腔的跑马跳判；东河戏高腔的玩狮弄蛇；盱河戏的花船龙灯；吉安戏的飞叉流星；饶河戏的耍牙变脸；宜黄戏的吞烟吐火以及各路高腔"目连传"中神秘的宗教仪式等等。但在弹腔传奇剧目演出中，则因丑脚戏的大量出现，悲剧中喜剧手法的处理和地方语言的运用，致使其表演风貌更加通俗明快、俚质淳朴。

江西采茶剧种，专演三角小戏。男欢女悦、载歌载舞。表演时擅于运用扇子、手绢、和踩台步。

各路采茶的丑脚其扇花步法达数十余种，赣南采茶戏的特点是矮子步，单袖筒，扇子花。矮桩弯膝并腿，两脚点步交替行进，脚走如飘，潇洒轻盈，袖舞扇转，龙飞凤展。高安采茶乃为曲膝盘腿，擦地盘旋而行；袁河采茶讲究"三活一直"即手活、脚活、颈活、腰干直、耸肩、动颈、扭腰、摆胯、灵巧多趣；赣东采茶要求手活、头活、嘴活、神活、一身活；赣西采茶上场时勾腿踮足小跳步退出台；赣中采茶伸头缩颈，转珠瞪眼，滑稽可笑；宁都采茶，最讲步法，旦脚步法有碎步、云步、蹉步、蹀步、绣花步、小足步、裙子步等，还有一种婆旦步，两腿蹦直、收腹，垂头弓腰，脚跟落地，踩八字步，进三退一，踉跄婆娑。采茶戏的旦脚表演，注重"手帕、扇花和步法"。其扇花套数有团、转、摆、托、摇、旋、端、放等数十种；赣东、赣北、高安、抚州则喜用手绢，常作甩巾、抛巾、飞巾、转巾、顶巾、摇巾等舞姿；赣西、万载采茶则扇帕同用，左转右甩、翩翩起舞，很有特色。故有"采茶的扇子，食饭的筷子"、"一帕二眼三踩云"的说法。江西采茶从三脚班到半班，始终沿着自己的表演道路衍变发展。最初演出采茶戏，两旦一丑尚无姓名，统呼大姐、二姐、三矮子，手中拿着扇子、手绢，只作一种装饰道具，边舞边唱，与词毫不关联。后来随着小生行当的加入，反映社会内容的剧目题材逐渐扩

大，因而借鉴生活。创造程式，并且将它组合成套，如秧麦锄地、筛谷舂米，赶船推磨、补锅补碗、采桑摘茶、梳装刺绣，乃至小偷的打洞爬梯都有程式组合，表现剧情。到了半班演出整本大戏时，即开始移植古典剧种的身段动作，加以改造，并与采茶戏的风格协调统一。其花脸、老生仍不着袍开脸，只是口戴麻须，手执云帚，以示身份，略作区别，而丑脚的表演则另僻蹊径，模拟动物，塑造舞台形象，如游鱼飞鹰、懒猫走狗、龟蛇蜂蝶、野狼山猴，其象征性的艺术造型，千姿百态，独树一帜。

早在二十年代，中央苏区领导机关便发出改良旧剧的号召，京剧、汉剧、东河戏、宜黄戏、宁河戏、采茶戏先后编演了不少反映革命战争内容和苏区军民生活的新戏曲，创造了一连串步枪马刀对打的新程式和以花灯戏的丑脚步法刻画反面人物的精彩表演，受到苏区军民的喜爱，在利用传统戏曲形式表现现代生活方面进行了有益探索取得了可喜的成绩。

中华人民共和国成立以后，在中国共产党推陈出新的文艺方针指导下，全面地进行戏曲改革和创新。戏曲剧团，普遍地建立导演制度，引进各类姐妹艺术和戏剧流派的创作方法，利用和改造传统程式表现现代生活，如采茶戏的翻伞、飞伞、抡伞、推车、坐轿。古典戏的舞飘带、甩斗篷、三上马三下马、鹞子翻身堵大堤、劈岔虎跳跨战壕等等。同时，又创造了新的表演身段，如风雨骑车、雪夜挑泥、飞镰割禾、急滩行船、鱼塘夺篓、月下锄地、烈火抢险等等舞蹈动作，从而扩大丰富了戏曲剧种的表现力，逐步创建了适应时代、愉悦群众的新戏曲。

脚色行当体制与沿革

赣剧的脚色行当体制与沿革　近代赣剧的脚色行当，全面的继承了明代弋阳腔三生、三旦、三花三行九脚的传统。即正生、小生、老生，正旦、小旦、老旦，大花、二花、三花。清代中叶以后，随着剧目、班社的增长，其脚色增加为十三人，称“十三太保”。生行增加了副生一脚、花行添出四花一色，旦行重新组合，以大旦为首，贴补二旦、三旦、正旦退次，专演中年妇女，老旦殿后，其排列为：正生、小生、老生、副生、大旦、二旦、三旦、正旦、老旦、大花、二花、三花、四花。其后玉山的“上功班”分工更细，已达二十个正脚。分六生、六花、八旦。即生行中增入武生、老外；花行中增入武花、小花；旦行中将正旦并入二旦，另增出四旦、武旦、彩旦和茶盘旦。其各行根据角色的身份、性格、气度的分别，都有自己应功的戏路，弋阳诸腔剧目多演历史故事和家庭社会剧，故正旦、正生、大花有三大台柱之称。

正生：赣剧称挂须，扮演挂黑须之中年男角，文武全能，以唱为重，演高腔时多用本嗓；

后来由于唱西皮二凡，增入管弦伴奏。"繁音促节，咿唔如话"，因而在唱腔的句间或句尾出现"啊""呃"的衬字和变音，常用舌根翻高八度，俗称"边音"，赣剧弹腔生脚讲究本音"酥"，边音"秀"，忽高忽低，清越动听，其角色表演因戏而异，有的端庄凝重，有的风雅飘逸，有的刚健勇武，有的又迂腐寒酸。有蟒袍、靠把、官带、箭衣、褶子等戏路。如弋阳腔《长城记》的秦始皇，《八义记》的程婴，《龙凤剑》的黄飞虎，《十义记》的韩朋，《白蛇记》的刘汉卿，《青梅会》的吉平。弹腔戏有《金光阵》的薛丁山，《庆阳图》的李广，《芦花记》的闵仲翁，《黄金台》的田单，《恩州驿》的梅伯，《伯牙抚琴》的俞伯牙等。另开脸戏有《三投唐》的王伯党，《土台档亮》的康茂才，《铁笼山》的姜维等。

小生：扮演剧中之青年男子，有雉尾、官衣、靠把、罗帽生等分别，唱做念舞，翻扑跌打都需胜任，踱方步，"重八挂"(注重脸部表情)，唱弋阳腔用本嗓、乱弹腔则真假嗓结合，唱时不断用真嗓夹以发自舌尖的"窄音"和"子音"作为铺垫和美化，挺拔清柔，圆润自然。根据不同的情境、身份、做派各异，有的潇洒大方，有的娟秀斯文，有的风流倜傥，有的英俊骄捷，亦文亦武，唱做并重。如弋阳腔戏有《珍珠记》的高文举，《卖水记》的李彦贵，《金貂记》的薛仁贵，《八义记》的韩厥，《摇钱树》的崔文瑞，《三元记》的商辂。弹腔戏有《临江会》的周瑜。《双潼台》的刘高，《双龙会》的杨五郎，《双合印》的董洪，《清河桥》的养由基，《紫金镖》的杨继业，《碧莲洞》的朱延渊。弋阳腔《乌盆记》勾脸的包文正也属小生当行。男扮女装戏有《日月图》的汤子严，《龙凤钗》的刘国宝、《花田错》的卞济等。有的亦演髯口戏，如《一捧雪》的戚继光，《临潼关》的秦琼，《洪羊洞》的赵德芳，《马岱斩延》的马岱等。

老生：扮演岁数较大的男性长者，戴白髯或黪髯。白口上韵，唱本嗓，苍老稳健，刚柔相济。此行多扮忠臣良将，贤士义仆等正面人物。弋阳腔戏有《定天山》的程咬金，《龙凤剑》的比干，《清风亭》的张元秀，《八义记》的公孙杵臼。弹腔戏有《节义贤》的刘子忠，《万寿山》的苏全文，《端午门》的狄仁杰，《御桑园》的邓伯道，《青龙庵》的唐高宗，另《博望坡》的诸葛亮(不挂须)也属老生当行。

副生：即次要老生。有《木门道》的姜维，《取荥阳》的张良，《晋阳宫》的裴寂，《东川图》的刘备，《大金镯》的杨青。

老外：专演白髯老者。有《降天雪》的王卞，《三搜索府》的老伯。

武生：扮演武功高强之男子。剧目有《武松打店》的武松，《男三战》的吕布，《二龙山》的张青，《九龙山》的杨再兴，《神州打擂》的燕青，《女三战》的张叔夜等。由外来剧种传入的戏有《九龙杯》的杨香武，《五虎庄》的史文恭，《潞安州》的陆文龙，《太平府》的呼延灼，《鸳鸯桥》的花蝴蝶，《汤怀自刎》的汤怀等。

大旦：即小旦。在明代弋阳腔时期，尚为旦色中之次要脚色，如《金貂记》的刘翠屏，《珍珠记》的温金婷，《卖水记》的丫鬟春香等。清初江西乱弹腔兴起，婚姻爱情戏相继增入，渐而跃居首位，至后来，一切剧中凡旦行之当家角色均由小旦包任，故称"包台旦"，又名"大

梁旦”，俗呼“驮梁旦”，扮演剧中之青年女子，要求文武精通，唱做全能。其唱做应功的帔褶戏有《碧桃花》的洪丝绣，《玉蜻蜓》的三太志贞，《三仙炉》的白翠花，《绣鸳鸯》的仇秀英；灵巧活泼的背褡戏有《烈女配》的桃花，《花田错》的春兰；放荡泼辣的裙袄戏有《金莲调叔》的潘金莲，《翠屏山》的潘巧云，《借茶活捉》的阎惜姣，《海潮珠》的棠姜，《皮匠杀妻》的林玉兰，《焚鹿台》的妲己，《寿阳关》的宋氏等；清丽英爽的蟒靠戏有《青石岭》的苏艳庄，《雌雄剑》的穆飞霞，《珍珠旗》的双阳公主，《七星剑》的穆桂英，《摇钱树》的张四姐，《紫金带》的佘赛花，《辰州会》的扈三娘，《下南唐》的刘金定，《铁方梁》的东方氏等；刚健婀娜的短打戏有《过江杀相》的萧桂英，《二龙山》的孙二娘，《十梁岗》的顾大嫂，《泗州城》的鲤鱼精等，小旦还有开脸戏，如《四国齐》的钟无盐，《禹门关》的杜金娥，《葵花岭》的杨排风以及戏中戏《月明楼》中的张飞等。赣剧大梁旦尚兼演小生，俗称三顶半金冠戏，即《祭风台》的周瑜，《清官册》的赵德芳，《老君堂》和《官门带》的李世民。

二旦：二旦次于大旦，在两旦当行者中，便有一色为二旦应功，如《姑嫂比武》的大旦是樊梨花，二旦即薛金莲；《花田错》大旦春兰，二旦刘珺玉；《李渊抛宫》大旦张妃，二旦尹妃；《法门寺》大旦孙玉姣、二旦宋巧较；《雷峰塔》大旦白素贞，二旦青儿等。因赣剧无贴补小生，故扮演剧中少年孩童者皆由二旦应承，有《奇双会》的保童，《桑园寄子》的邓元，《玉蜻蜓》的元宰，《东川图》的刘禅等。

三旦：大旦、二旦之外，如加演小戏，就由三旦主演。

正旦：系江西各路高腔剧种中之主要行当，扮演娴静典雅，温良贤慧的中青年女子，讲韵白，唱小嗓，以唱工为主，一般多为正、悲剧人物，弋阳腔戏有《目连传》的刘氏，《金貂记》的薛妻，《珍珠记》的王金贞，《卖水记》的黄月英，《十义记》的李翠云，《三元记》的秦雪梅，《鹦鹉记》的苏英，《白蛇记》的王氏，《龙凤剑》的贾氏，《八义记》的庄姬。弹腔戏有《寿阳关》的赵锦棠，《大金镯》的杨素贞，《下南唐》的陶三春，《三官堂》的秦香连，《双官诰》的王春娥。兼演生脚戏，有《龙凤配》的周瑜，《双带箭》的李世民，《蓝田带》的魏王，《打蔡府》的郑天寿等。

武旦：常扮英俊、威武、豪放刚健之女将、女侠等人物，动作幅度大，重道白，讲究翎子、腰腿、把子武功。剧目有《禹门关》的杜金娥，《武松打店》的孙二娘，《女三战》的扈三娘。另由大旦改为武旦戏有《擒黑氏》的黑凤英，《汴梁图》的柳瑞连等。

老旦：俗称老妈旦，或名夫旦，扮演剧中老年妇女，唱白用本嗓，弋阳腔有《珍珠记》的老女仆，《摇钱树》的崔母，《清风亭》的张元秀妻。但也有以净行扮演者，如《白蛇记》的张氏，仍保留南戏旧制。应功戏有《七星剑》的萧银宗，《春秋配》的乳娘，《牧羊卷》的宋母，《蓝腰带》的王氏，《葵花岭》的佘太君，《装疯骂殿》的哑奴，《天齐庙》的吕后主母，《双别窑》的海狼三妻等。老旦戏路不多，大都扮演旗锣伞报，媒婆禁子一类杂色或作代角，如《芦花荡》的刘备，《祭风台》的黄盖（开红脸）等等。

彩旦：多演恶婆刁妇，有《珍珠塔》的姑母，《刁南楼》的禁婆，《下旗比武》的大丫鬟，《送亲演礼》的邓妻等。

大花：重唱做，脸谱多用红黑白三色，讲究功架气势，虎身龙爪，动作大开大合。唱腔用喉额音，偏重喉鼻。要求喉头似含水珠状，发音时滚滚起动，俗称"汉音"，其"叫口"和"笑"也与众不同。如叫口："啊欧——！"音住上提，声振四野；笑时；"欧！啊啊……"，"好哇！哈哈！哟吁，呵呵……"。这约吁的一声抽缩音，有粗犷的山野风味。所扮角色弋阳腔有《珍珠记》的温阁，《定天山》的尉迟恭，《鹦鹉记》的梅伦，《十义记》的黄巢，《岳飞传》的秦脍，《青梅会》的曹操等。弹腔戏有《飞虎山》的李克用，《定军山》的夏侯渊，《万寿亭》的帖木耳，《五行山》的孙悟空。

二花；所扮角色性格粗犷，跳顿有力，多重摔打扑跌刀枪把子等武功。唱念带哆音，偏重喉转舌尖音，称"珠砂音"或"坝音"。戏路有勇猛、豪爽、憨直、机趣，狡诈，凶恶之分。弹腔戏有《鸡爪山》的胡奎，《太行山》的柴桂，《五雄阵》的佘洪，《翻天印》的殷郊，《辕门射戟》的纪灵等。

三花：即丑脚，不说韵白，讲本地俚词俗语，唱念用本嗓，要求道白清楚伶俐，表演幽默诙谐，机灵滑稽，高翻矮步、喜怒哀乐、应变迅速。自弋阳腔"目连戏"始，丑行已显其突出地位，到乱弹戏演出时，每台必有丑，乃成为一剧中举足轻重的中心人物，蟒袍、官衣、靠把、褶子、腰裙、箭衣、短打皆有。如弋阳腔《金貂记》的李道宗，《定天山》的张士贵，《珍珠记》的张千，《洛阳桥》的夏德海，《断瓦盆》的张别古，《阴阳界》的疯僧，《庆阳图》的夏国舅；《对金钱》的王华，《叶保写状》的何叶保，《玉麒麟》的王固，《绣花球》的张教师；弹腔剧目专有三花当家主角戏，号称"三贼"、"三子"戏。"三贼"戏即《白鹤图》的一支兰，《雄雌剑》的萧孔道，《春秋配》的石敬坡；"三子"戏如《双贵图》的兰季子，《紫金镖》的东辽子，《黑凤山》的黑娃子。另尚须兼演彩旦诸色，如《碧桃花》的禁婆，《珍珠塔》的姑母，《碧玉簪》的冯母等。

四花：除代替小生开脸戏外，尚兼武净之职，如《水擒庞德》的于禁，《五行山》的沙和尚，《木门道》的司马师，《无底洞》的金钱豹，《大反唐》的薛癸等；并担任杂扮，一剧中若有两丑，必有一丑为四花扮演，如《打城隍》之阿狗，《瞎子观灯》的驮子等。

宜黄戏的脚色行当体制与沿革　宜黄戏的脚色行当至近代发展为十二色，即正生、小生、老生、副生、正旦、小旦、二旦、老旦、大花、二花、三花、四花。因多演袍带戏，仍以正生、正旦、大花当家。

正生扮演挂黑髯的中年男子，是宜黄戏主要行当，要求文武齐全。应工戏有《四国齐》的晏婴，《清官册》的寇准，《五雷阵》的孙膑，《五龙会》的陈敬思，《万寿图》的吕洞宾，《取荥阳》的纪信，《双潼台》的岳彦真等。

小生演剧中的青年男性，并兼演花脸中不挂髯口的年轻角色。剧目有《白玉炉》的王英登，《画图缘》的吴国荣，《擒五侯》的李存孝，《朱砂痣》的李旦；小生开脸戏有《双鞭会》的尉

迟宝林,《乾坤带》的秦英,《上天台》的姚刚,《下河东》的呼延赞,《反昭关》的伍辛,《宝莲灯》的沉香,《探五阳》的王英,《打金冠》的薛葵,《两狼山》的杨七郎,《钓金龟》的包拯等。

老生多演白髯老者,剧目有《肉龙头》的苗训,《芭蕉井》的洪山耀,《双贵图》的蓝芳草,《打登州》的李渊,《对金钱》的赵德芳,《反长安》的萧何,《回龙阁》的薛平贵,《石敬唐观星》的石敬唐等。

副生多扮剧中之中年男子,如《围荥阳》的刘邦,《天水关》的孔明,《凤凰山》的李世民等。

正旦演庄重、贤慧中年女子或宦门命妇,剧目以唱为主。有《乾坤带》的银屏公主,《女中魁》的袁巧容,《宝莲灯》的三圣母,《碧玉簪》的王桂英,《瑞罗帐》的易氏,《老君堂》的窦氏等。

小旦演官家闺秀、皇室嫔妃,或巾帼女将。有文有武,以做表为主。有《百花台》的穆瑶琴,《黄金台》的邹妃,《闹沙河》的高翠英,《上天台》的郭妃,《万里侯》的赵美容等。开脸戏有《四国齐》的钟无盐,《禹门关》的杜金娥,《葵花岭》的杨排风等。

二旦多扮年轻活泼,花俏机灵的少女,步法轻盈,注重表演。有《白玉簪》的飘香,《花田错》的刘玉琼,《两世缘》的银星,《燕青卖花》的李氏,《珍珠旗》的海飞英,另外二旦代角戏有《罗成修书》的罗春,《关公训子》的关平,《盘肠大战》的罗章,《双潼台》的洪信等。

老旦专演老年妇女。有《寿阳关》的朱母,《龙凤剑》的吴国太,《三进士》的孙淑琳,《五岳图》的张奎母,《徐母骂曹》的徐母等。

大花讲究身架气质,刚勇沉稳。有《肉龙头》的赵匡胤,《打金冠》的薛刚,《双救驾》的吴汉,《破庆阳》的厉王,《黄金台》的伊立,《钓金龟》的牛英登,其中《四国齐》中的齐王一角,大花行当应工,糅入丑行身段,表演别致。

二花演粗犷豪爽或枭勇的诸侯武士。有《飞虎山》的王彦章,《紫金镖》的樊龙,《锁五龙》的单雄信,《飞龙带》的郑恩,《黑驴报》的高登云等。

三花除了常演民间小人物外,还扮演帝王将相之类角色。有《蓝田带》的齐景公,《金殿赐旗》的汉景帝,《五龙会》的朱温,《月明楼》的施守伦,《药茶记》的张浪子等。

四花介于丑行与净行之间,是后来增加的行当。常兼演二花行中的次要角色。有《木门道》的司马师和张虎,《滑油山》的阎王等。

盱河戏的脚色行当体制与沿革　　盱河戏的脚色体制现行为十二色,其排列顺序是:正生(又名生正)、老生、小生、副末、正旦(即大旦)、老旦、花旦(为二旦)、贴旦、大花、二花、三花(又称武丑)、四花(称外花或文丑)。

正生戏有《孟姜女》的张元华,《八蜡庙》的贺仁杰,《黄金塔》的李靖,《松篷会》的徐世英,《程婴匿孤》的程婴,《高平关》的高行同等。

老生戏有《合银牌》的俞循礼,《春秋配》的南阳府台,《青石岭》的袁波,《广武山》的刘

太公等。

小生戏有《雌雄弓》的石童,《碧玉带》的张文贵,《节孝图》的陈天配,《楚宫操琴》的太子健,《广武山》的韩信等。

副末戏有《孟姜女》的秦始皇,《反昭关》的楚昭王,《十福》的天官等。

正旦(即大旦)戏有《红桃山》的陈圆圆,《连生洞》的炒善,《花亭会》的张梅英,《荷包记》的桂英,《天缘配》的杨藩女等。

老旦戏有《春秋配》的乳娘,《彩楼配》的王母,《烈火旗》的王后等。

花旦(即二旦)戏有《九更天》的马玉,《金光阵》的白龙公主,《瑞罗帐》的碧桃等。

贴旦戏有《孟姜女》的元华妻,《翠花缘》的秋香,《九焰山》的碧莲公主等。

大花戏有《双带箭》的李密,《翠花宫》的李道宗,《清官册》的潘洪,《渭水搬兵》的姜子牙,《西川图》的严颜等。

二花戏有《双救驾》的马武,《朱砂印》的崔梦德,《铁笼山》的司马师,《双莲帕》的余吉,《鱼藏剑》的专诸,《战樊城》的武城黑等。

三花戏有《斩马谡》的马谡,《九大禹山》的薛义,《李大打更》的李大,《走南阳》的殷子陶等。

四花戏有《孟姜女》的祝得成,《藏眉寺》的黄巢等。

东河戏的脚色行当体制与沿革　　东河戏从清代起至今,由生、旦、净中分出十五脚,排列为:正生、末、副末、文小生、武小生、净、副净、武净、文丑、武丑、花旦、小旦、正旦、老旦、茶盘旦等。

正生:即头目生脚,又名排笔生脚,多演挂髯的中老年男子,是东河戏的生行当家。凡戏中挂黑髯、麻须、白须(主要角色均由此行担任)。要求文武不挡,功底深厚,并负责拟定节目顺序和角色分派。高腔戏有《目连传》的傅罗卜,《铁树宫》的许真君,《挽发记》的赵国栋;弹腔戏有《大破蛮兵》的姜伯岳,《张松献图》的张松,《一捧雪》的莫成等。

末:即二目生脚。演剧中分量比头目生脚较轻些的角色,以唱为重。有《铁冠图》的周隆基,《满堂福》的唐王,《南京立帝》的刘伯温等。

副末:即三目生脚。有《六国封相》的皇力官,《黄鹤楼》的鲁肃等。

文小生:又称当家小生,扮演青年男子,重唱做,有的斯文儒雅,有的风流潇洒,有的迂腐寒酸,唱念以真假嗓交替并用。有《南楼会》的杨文秀,《大红袍》的曾荣,《双莲帕》的龚光锦,《三代荣》的王金荣,《二度梅》的梅良玉等。

武小生:又称二目小生,多演武功高强的青年男子。有《龙凤配》的周瑜,《五马破曹》的马超,《双潼台》的岳重胜等。

净:关目大花,又称当场大花。凡花脸中的主要角色由此行担任,唱做并重,又是净行中技术全面懂戏最多的当行师傅。有《南京立帝》陈友谅,《长安认父》的尉迟恭,《铁树宫》

的张酷,《贺府斩曹》的包公,《拖肠大战》的王伯超等。

副净:又叫二目花脸,剧中若有二个大净角色,主要角色由头目花脸扮演,次要人物由副净扮演,正面角色由头目扮演,反面角色由副净扮演,大都扮演悍勇的大将。有《蓝田带》的吴起,《四平山》的李元霸,《翠云楼》的李逵,《辕门斩子》的孟良等。

武净:即三目花脸,专演武戏。有《狮子楼》的西门庆,《莲花山》的铁肋寿等。

文丑:又称小花。此脚以做、唱、念为主。有《藏眉寺》的了空和尚,《九锡宫》的程咬金,《张旦借靴》的刘二,《思凡下山》的无能,《花子弄蛇》的阿大等。

武丑:演武艺高强之丑角,兼演彩旦。有《时迁偷鸡》的时迁,《八姐过关》的焦光谱,《进城看女》的胡氏等。

花旦;即头目旦脚,又称当场旦脚。是旦行的强者,除能演剧中的女主角外,所有旦行的角色戏路都能胜任。有《金光阵》的樊梨花、《失金钗》的陈杏元、《双莲帕》的于兰芝、《斩三妖》的苏妲妃,《打金枝》的唐金瑞,《拜月记》的王瑞兰等。

小旦:即二目旦脚。演闺阁小姐或民间少女,多为未婚女子。有《闹严府》的赵婉珍,《秀英下山》的李月娥等。

正旦:演中年或已婚女子,有《琵琶词》的秦香莲,《失子惊疯》的二娘,《双官诰》的李三娘,《岳飞传》的姚氏等。

老旦:演剧中之老年妇人。有《钓金龟》的康氏,《太君辞朝》的佘太君,《望儿楼》的窦氏等。

茶盘旦:即三目花旦。专演丫鬟,彩女和门子。

宁河戏的脚色行当体制与沿革　宁河戏的行当体制原为“十色”。即一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九夫、十杂。后又增加了生、旦、净三个贴补角色和闺门旦,变成十四大行。

一末演白髯之男性角色,以唱为主,有《琵琶上路》的张广才,《卧龙岗》的徐庶,《李陵碑》的杨继业,《奇双会》的李奇,《陈济赶车》的程济等。

二净多勾正脸,有《锁五龙》的单雄信,《沙陀搬兵》的李晋王,《穆虎关》的高旺,《达魔渡江》的达魔,《英雄会》的王英。

三生重功架,多演黑须正面角色,有《削板劝善》的白怀,《禅台报》的曹奂,《文公走雪》的韩愈,《渭水河》的文王姬昌,主工的红净戏有《西川图》的关羽,《万里侯》的赵匡胤。《三投唐》的王伯党等。

四旦有《断机教子》的王三娘,《斩黄袍》的陶三春,《落花园》的陈杏元,《牧虎关》的杨八姐。另《卧龙岗》的孔明,《清官册》的王子也由四旦扮演。

五丑有《坐楼杀媳》的张文远,《双锁山》的旗牌官,《穆柯寨》的穆瓜,《海舟过关》的海舟,《红书剑》的禁子等。

六外多重做表，有《九龙山》的杨再兴，《白良关》的秦琼，《汉潼关》的马超，《斩黄袍》的高怀德，《荥阳关》的纪信等。

七小有《贩马记》的赵宠，《双驸马》的薛姣，《西川图》的赵云，《凤仪亭》的吕布，《双锁山》的高军宝，《临潼关》的伍员等。

八贴有《拦路招亲》的孙秀英，《杀四门》的刘金定，《破洪州》的穆桂英，《牧虎关》的鞑婆子。

九夫有《上天台》的正宫娘娘，《钓金龟》的康氏，《牧虎关》的高夫人，《武松杀嫂》的王婆等。

十杂主功黑脸戏，有《天齐庙》的包拯，《定军山》的颜严，《飞虎山》的黄巢，《凤凰山》的盖苏文，《尉迟装疯》的尉迟恭，《辕门斩子》的焦赞等。

贴补生有《斩黄袍》的柴世宗，《白良关》的李世民，《卧龙岗》的关羽，《盗宗卷》的田子春，《西川图》的刘备。

贴补净有《上天台》的姚刚，《下河东》的呼延赞，《反昭关》的伍辛，《乾坤带》的秦英，《古城会》的周仓等。

贴补旦有《双锁山》的马童，《三官堂》的英妹，《宝莲灯》的秋儿，《斩黄袍》的杜虎。

闺门旦有《清官册》的杨八姐，《贩马记》的李桂枝，《贵妃醉酒》的杨玉环，《上天台》的郭娘娘。

西河戏的脚色行当体制与沿革　西河戏近代的脚色体制为“十脚”。即一末、二净、三生、四旦、五老(即老生)、六外、七丑、八贴、九小、十杂。其中末、老、外、生、净为十行中之大梁。

一末专工先生、军师之类的中年男子，为西河戏重要脚色，演大本戏，由末脚开场报台后，剧情才正式展开。如《薛仁贵征东》的徐茂公，《黄鹤楼》的孔明，《围荥阳》的张良等；

二净，分红净、黑净、老净、大花、二花五类，唱用边音，口白夹以乡语，红净饰《古城会》的关羽，《天水关》的姜维，《辕门斩子》的孟良，《下南唐》的赵匡胤；黑净扮《围荥阳》的霸王，《取西川》的张飞，《凤仪亭》的曹操，《擒黑氏》的胡敬德；老净演《夺长沙》中的黄忠，《上天台》的姚期，《二进宫》的徐延昭；大花有《全家福》的高禄山，《天水关》的司马懿，《江东桥》的陈友琼；二花演陈友吉等。

三生专演壮年男子，唱正音，演《下南唐》的高怀德，《打登州》的秦琼，《破庆阳》的李广，也演红净戏，如赵匡胤等。

四旦中分出跷子旦、正旦、小旦、占旦、夫旦、丑旦六种。跷子旦即武旦，成为西河戏中旦行之首席，如《双卖武》的萧桂英，《四郎坐宫》的铁镜公主，《四下南唐》的刘金定，《凤凰山》的柳迎春，《迴龙阁》的代战女；正旦多扮稳重贤慧女子，如《三哭殿》的银屏公主，《凤凰山》的柳迎春；小旦系一般市民，穿短衣，如《梅龙镇》的李凤娇；占旦即花旦，如《三哭殿》的

詹妃，《凤仪亭》中的貂蝉等；夫旦为婆旦，扮演老年妇女，如《打龙篷》的高夫人，《北天门》的佘太君等。丑旦又称烟花旦，如《毛国珍打铁》的毛妻，《南天门》的木排等。又含摇旦，专演媒婆鸨儿，如《三打祝家庄》的王婆等。

五老，演挂白髯口老者，有《南天门》的蒙正，《天水关》的王朝，《打金冠》的徐策等。

六外，专演皇帝一类的角色，如刘邦、八贤王、李渊、刘备、唐王等。

七丑分大丑和小丑，大丑如《回龙阁》的赵飞；小丑如《双卖武》的阮三爷。

八贴，即一切行当补贴之意。

九小，分文、武小生，文小生扮演《玉堂春》的王金龙，《反昭关》的美见，《借箭》的周瑜。武小生又有"上场小生"和"下场小生"之别。"上场小生"穿大靠，如《黄鹤楼》的赵云；"下场小生"着短打，如《战潼台》的刘智远。《双卖武》的花逢春等。

十杂，非为正色，专扮家院、旗牌、探子等无名人物。因此，西河戏仍是"九行"旧制。西河戏除八贴、十杂外，其余八行均有"正网子"与"副网子"之分。其"副网子"便是"贴"，如《宫门带》正网子小生饰罗成，副网子小生扮李世民；《玉堂春》正网子生饰刘秉义，副网补贴扮潘必正。

吉安戏的脚色行当体制与沿革　吉安戏——原来为三行九脚色。吉安戏后来吸收徽池雅调，增一末色，又受乱弹影响，增武老生和红生两脚，于清光绪年间，发展至十三个脚色，号称"十三行"。分：一生，饰黑须，唱做兼备，习称老生，有《胡迪骂阎》的胡迪，《黑驴报》的范仲禹，此脚在《打棍出箱》中有惊疯失态以及开箱、闭箱、扑箱、跌箱、卧箱等整套特技表演；二武，即文武老生；三外，扮白髯做工老生；四末，工麻须扫边老生；五红，演夫子关公和其它红脸生脚；六小，即文武小生；七旦，即正旦；八占，即小旦，包括跷子旦；九夫，即老旦，兼摇婆旦；十花，即大花；十一净，即二花；十二丑，即三花，含官袍丑，褶子丑和武丑；十三手，即手下之意，凡家院、门子、太监、马夫等零杂角色统归于"手"行。

瑞河戏的脚色行当体制与沿革　素有九项网子之称，即正生、老生、小生、正旦、老旦、小旦、大花、二花、三花九个脚色。清末以后，瑞河大班迅猛发展，演出分工更细，按生、旦、净、末、丑排列，成为二十八个脚色同台演出的庞大阵营。生行有：文小生、武小生、娃娃生、罗帽生；旦行有：青衣旦（正旦）、花旦、跷子旦、摔打旦、闺门旦、烟花旦、彩旦（丑旦）；净行有：大花、二花、铜锤、粉彩（架子花脸）；末行有：文老生、武老生（靠把老生）、唱功老生、做功老生、开锣老生、（开锣老生之称，一说未开演之前，观众喧闹嘈杂，故由一般技艺不高的老生先唱一出，待观众安静下来，再演正轴大戏；另一说则相反，因老生唱念清楚，观众容易听懂，故由老生开台，可镇喧哗）；丑行有：文丑（褶子丑、茶衣丑、花郎丑）；武丑（又称开口跳），另外还有贴（老旦）；外（白须）；夫，有两种解释，一指车夫、马夫一类脚色，另一指专演夫子戏者；杂，也有两说，一曰打杂，专扮各种小角色，如门子、校子、太监、家院等；一曰此脚行行全能，演出时缺哪顶哪，其特点是记性好，戏路宽，一般演员皆不能胜任。

九江青阳腔的脚色行当体制与沿革　九江青阳腔现行脚色体制为“十四行”。即一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九夫、十杂、十一摇旦、十二二肩、十三三肩、十四娃娃生。

一末：扮者多为白须黪髯，也兼黑须，但不唱红脸戏。白髯戏有《龙凤剑》的比干，《琵琶记》的张广才，《双拜相》的徐广，《收四郡》的黄忠和乔国老，《金印记》的苏凤山，《青袍记》的梁灏；黪髯戏有《三请贤》的徐庶，《白兔记》的王员外，《三元记》的秦国正，《青梅会》的董承；黑须戏有《古城会》的张辽，《鹦鹉记》的周景王，《目连传》的傅相，《六恶记》的海瑞。凡剧中之仙人，道人及少数老家院，均属末脚扮演。此色在旧班社中，多以年长者担任，为班规之掌握者，经验足，戏路熟，受人尊敬，故列首座。

二净：此行重唱工，使假嗓、分白脸、红脸、黑脸三种。其白脸化装特殊，乃于白中稍带几分红彩，扮成粉黄之色，如《连环记》的董卓，《青梅会》的曹操，《红梅记》的贾似道，《金牌诏》的秦桧，《金印记》的商鞅，《结桃园》的何进；红脸戏有《三国传》的关羽，《双拜相》的檀道济，《十义记》的黄巢；黑脸戏有《夺秋魁》的牛皋，《豹子头》的鲁智深，《龙凤剑》的纣王，《征西传》的少年尉迟恭。此外尚兼丑脚戏，如《公子游春》的公子，《夫头闹店》的夫头，《打连厢》的王八等。

三生：主工黑髯戏，扮演文武唱做兼备的角色，有《豹子头》的林冲，《双杯记》的张权，《寻亲记》的周羽，《桑园记》的秋胡，《八义记》的程婴，《投唐记》的秦琼，《蝴蝶梦》的庄周，《蓝关渡雪》的韩愈。有的人物化装质朴，如《三请贤》孔明一角，不挂须，不着八挂衣，似有乡村塾师之风貌。也兼演末脚白黪髯的主要角色，如《负薪记》的朱买臣，《鹦鹉记》的潘葛，同时，尚演一些先为幼年后为长者之角色，如《白兔记》的刘智远，《十义记》的韩朋等。

四旦：多扮演贤淑才慧、节操贞烈之妇女，脸不擦粉，朴素淡雅，唱重于做，如《琵琶记》的赵五娘，《桑园记》的罗敷，《青梅会》的董妃，《白兔记》的李三娘，《荆钗记》的钱玉莲，《豹子头》的张氏，《双玉杯》的陈氏，《红梅记》的李慧娘，《龙凤剑》的贾氏等，并兼扮些次要小生戏，如《收四郡》的赵凡等。

五丑：俗称小花脸，兼文武，重口白，多带安徽与江西都昌、湖口方言、演太监时，则念地方化之京白，应工戏有《青梅会》的苗舅，《征西传》的程咬金，《龙凤剑》的周吉，《征东传》的薛崖驮，《议剑刺董》的曹操，《蝴蝶梦》的张崇，《借靴》的刘二、《打懒婆》的秦小儿。其戏路颇广，所扮角色或机趣，或打诨，大小戏中不可缺少，但托梁者不多，有时兼扮摇旦，如《双杯记》的王玉莲。旧时演“目连戏”的打布、放猖、治煞等活动，例由丑脚担任。

六外：继承南戏“外”为配脚之衣钵，其地位较其它剧种外脚次要得多。饰生、净、末之副角。如《结桃园》的熊虎，《收四郡》的鲁肃，《青梅会》的马腾，《古城会》的曹操，《香球记》的姜晓，《征西传》的张士贵，《十义记》的郑田等，大都扮演员外、家院、门子之类，“报台”属该脚，相当于元明传奇之副末。

七小：即小生，主工青年英俊的角色，唱小嗓，多为戏中主角，不分文武，文的有《琵琶记》的蔡伯喈，《双拜相》的刘谌，《金印记》的苏秦，《金丸记》的陈琳，《百花记》的海俊，《香球记》的姜璧，《结桃园》的韩寿益，《三元记》的商琳，《红梅记》的裴舜卿，《唾绒记》的皇甫曾，《彩楼记》的吕蒙正等；武的有《长坂坡》的赵云，《连环记》的吕布，《征东传》的薛仁贵，《夺秋魁》的岳飞，《双麒麟》的石守信。此外，也兼扮黑髯戏，如《青梅会》的汉献帝，《龙凤剑》的赤子。

八贴：此脚在青阳腔中已非贴补之意，而是旦中之当家者，含花旦、贴旦、刺旦、武旦等色。唱做繁重，所扮多为名媛命妇和主要婢妾，名媛命妇有《双拜月》的王瑞兰，《贵妃醉酒》的杨玉环，《下棋回宫》的升平公主，《龙凤剑》的妲妃，《连环记》的貂蝉，《彩楼记》的刘翠屏，《百花记》的百花公主，《三元记》的秦雪梅，《红梅记》的芦昭容，《六月雪》的窦娥。主要婢妾有《双拜相》的春桃，《香球记》的赛红，《唾绒记》的凌波，《三积德》的琼娥，还有神仙道化剧之妖仙，如《游春挡将》的九尾仙姑，《真悟降妖》的桃树精。有时也兼些配角小生戏，如《三请贤》的周瑜。《龙凤剑》的周武王等。

九夫：又称九老，相当于弹腔戏之老旦，扮年长妇女，不分贵贱贫富，锦袍蓝衣。如《三元记》的商夫人，《十义记》的张氏，《锦上花》的郭母，《红梅记》的崔氏，《琵琶记》的蔡婆婆，《蝴蝶梦》的鲁夫人，《征西传》的康氏等。担任夫脚者，皆为班中师叔辈，因此戏路最熟，故场内传旨、答话以及龙套领头等职，均由其兼之。

十杂：又称十副，亦即副净，俗称二花脸，多为扑跌短打，鲁莽之人。旧班中称杂色应工戏为三出半，即《辕门观榜》、《三战吕布》两出戏的张飞，《夜奔磨斧》的李逵和《激秦鞭锏》的尉迟恭合算一出，另《芦花荡》的张飞为半出，在其他戏中扮演的角色有《青梅会》的曹洪，《夺秋魁》的杨么，《金牌诏》的金兀术，《目连传》的王灵官。且兼演白脸配角和副净打诨戏，如《豹子头》的高俅，《征西传》的李道宗。戏中若有两个丑行者，杂色必演一角，如《时迁偷鸡》，丑扮店家，杂扮时迁，《红娘算命》中，丑扮算命婆，杂扮算命公等。

十一摇旦：又称丑旦或彩旦，由五丑分出，重白口，多方言，演媒婆、鸨儿之类，如《连环记》的丑婆。

十二二肩：又名小旦，为贴之副色，如《拜月记》的蒋瑞莲，《双拜相》的徐凤娘，《西厢记》的崔莺莺，《百花记》的江花佑，《双麒麟》的高燕京，《三元记》的鲁爱玉，《琵琶记》的牛氏，《六月雪》的龙女等。一般较重要的丫鬟、使女，也由二肩扮演，并兼次要之小生戏，如《夺秋魁》的梁王，《金牌谱》的张宪，《双投唐》的魏征等。

十三三肩：又称茶盘旦，为二肩之副脚，扮演一般丫鬟、使女。

十四娃娃生（简称占），专扮年幼孩童，如《三请贤》的牧童，《龙凤剑》的哪叱，《蝴蝶梦》的桂芳，《三元记》的辂儿，《白兔记》的咬脐郎。

采茶戏的脚色行当体制与沿革　清光绪前后，江西采茶戏形成东、南、西、北、中五

大流派，东指上饶、贵溪、弋阳一带；南即赣南；西为永新、宁冈、莲花、安福等地；北有九江、武宁、景德镇等，中部范围最大，包括抚州、宜春、吉安三大地区，其五路采茶半班时期的脚色体制如下：

小丑：又名三花面，三脚班时期，大都扮演乡村和集镇中各行各业的青壮男子，具有勤劳朴素、爽朗大方和乐观风趣的性格、穿着打扮各呈风彩，以赣南为代表的包括赣东、赣北采茶均是头戴一把抓，黑衣短裙，赣西采茶则穿黄裤黄褂，三尺长巾扎腰，赣中略有装饰，罗帽盖顶，镶边绣花；唯高安采茶，头戴无沿草帽，帽圈上缀一团似火的红缨搭在左边，上身赤膊，下围白色腰包，粗俗村野，独树一帜。近代，瑞河、袁河、吉安采茶改以礼帽长衫或短衣束脚，又趋文明。各路采茶小丑的化妆，有的涂以烟灰；有的于两眼下画一横条白块；有的用纸剪成三朵白花贴在两额；有的还在鼻孔内插上八字短须。半班时，搬演大戏，情节复杂，人物增多，小丑一行，便分出官吏、商贾、盗贼、恶少、地痞流氓等戏路。有的以服饰分为官衣丑、花褶丑、青褶丑、罗裙丑、落魄丑；有的以脸谱分为：豆腐脸、方块脸、烂彩脸、蜻蜓脸、蝴蝶脸、元宝脸、毒蛇脸、老鼠脸等。

各路采茶的丑脚分类又有所不同。赣南分为正丑和反丑，正丑风趣，幽默、乐观、机智，多演农村劳动者；反丑，即扮演地痞流氓和土财主之类，多为讥讽对象。正丑戏有：《磨豆腐》的窦富佬，《卖杂货》的王茂生，《攀笋》的三矮子，《秧麦》的吴田方，《补背褡》的三伢子，《补皮鞋》的阿祥古，《睄妹子》的米童，《双检菌子》的大宝，《钓蚂》的田七郎，《张三当裙》的张三，《卖西瓜》的夏海，《锄烟草》的于落空，《下南京》的春生，《班鸠接姐》的班鸠，《双采莲》的春风，夏雨，《辽东卖茶》的九子，《瞎子伸冤》的瞎子，《偷芋俚》的熊相公等，反丑角色，语言生动，做工夸张，常以互相揭露和自我嘲弄来插科打诨。其表演有一套摹拟动物形象的动作，应功戏有《九龙山摘茶》的朝奉，《打挂》的花佬，《落马桥》的王三龙，《瞧相》的王相公，《九连环》的张老三，《锦羊记》的周僮，《镯头记》的张七，《雕龙扇》的金鉴文，《南瓜记》的三张嘴，《挂红袍》的周倩，《乌金记》的雷虎，《鸣冤记》的王闻伯，《咬舌记》的文秀，《破伞记》的花郎，《九人头》的张大洪，《嫁嫂失妻》的赵老四，《乌鸦报》的李标，《破肚记》的朝阳县，《喻家戏》的广济知县等。萍乡采茶分为上手丑和下手丑，上手丑穿青衣长褂，手执折扇，扮演富家子弟或有身份，斯文之角色，又称长褶丑，有《南庄收租》的南少爷等。下手丑，又称短衣丑，便衣短装，农民打扮，多演挑夫小贩，平民百姓，有《打豆腐》的张古董，《扯笋》的金生等。

小旦：专工聪明伶俐，活泼机灵，天真无邪的农村少女少妇，演大本戏时，也扮演一些温良贤淑的清贫女子。早期，赣南采茶的旦脚穿白布大襟便衣，蓝布围裙，黑色便裤，茶帽箍头，不插花，赣东采茶凤冠袄裤；赣中采茶花衫长裙，彩珠刘海，脑后梳一船形发髻，发顶插以数朵鲜花；宁都采茶却戴满额，额镶八宝牡丹、珍珠、玉石、平环角花、绿缎围裙银项链，琳琅满目；抚州采茶借用当地妇女便装，眉涂水墨，脸擦胭脂，耳挂两只尖小的红辣椒，

一派村姑打扮；袁河采茶脚蹬彩跷，一摇一晃，妩媚端庄；赣西采茶腰系一条红色长带，带从右胸斜襟第一粒扣子中穿出，一字形的拉至腰间，绕腰一围，再在腰右扎成花结，余下采带垂在胯下，头戴一排水银珠子流苏，额中点红，出台时常以小指挨唇，楚楚动人。

小旦戏有《钓蚂》的黄四妹，《攀笋》的茶香，《卖杂货》的阿之姑，《满妹添喜》的满妹子，《秧麦》的胡金花，《四九看妹》的银心，《卖樱桃》的何桂芳，《卖花钱》的卖花女，《卖草囤》的小尼姑，《双卖纱》的梅妹子，《磨镜》的甘妹子，《裁衣》的莲妹子，《捡香菇》的何桃英，《数麻雀》的柳二妹，《三伢子放牛》的杨四娘，《拷打媳妇》的桂妹子，《孙成打酒》的王桂英，《蝴蝶记》的迎春。《排环记》的红梅，《喻家戏》的喻妹子，《鸾钗凤》的王钗贞，《丝带记》的陈兰英，《清华寺》的胡月英，《三宝记》的喻秀英，《才郎自选》的杨桂英，《烈女救夫》的杨兰英，《真鬼拿僧》的陈梅英等。

小生：一般称“长袱子”，俗名“公子”。专扮儒雅斯文的青年男子，唱腔圆润，表情秀媚，赣中高安、袁河、抚州皆系礼帽长袍，其色浅蓝、青灰、其质绸缎细纱，扎裤脚，戴墨镜，多用垫步，脚尖暗移，连续行走，后袍掀动，飘然若仙，高安撩袍更有特殊之处，左膝弯弓，使长袍腾起，再用左手撩住，右手撒开折扇，快步转身，潇洒飘逸：赣东、宁都、赣北则是生巾彩褶，有青有蓝，或有大红绣花；赣西着法师巫衣，衣衩两边镶嵌红布，宽袖短袂，古色古香，各路小生，手不离扇，喜时玩“轮扇”，怒时用“敲扇”，哀以“握扇”，乐要“转扇”，看景有“翻扇”，焦虑作“揉扇”，思索挽“花扇”。后来还添设了武生一行，长枪短刀，皆效大剧种。小生戏有《小采桑》的苏元龙，《表哥送妹》的张三桂，《下河洗裙》的王保仁，《张三当布》的张生，《白牡丹》的韩油客，《四美图》的龙官保，《九人头》的杨金龙，《蜘蛛观》的涂郎文，《清华寺》的冯忠孝。《白林寺》的胡官宝，《真鬼拿僧》的魏方，《情义冤仇》的何忠孝，《画图记》的赵金榜。《辜家记》的辜义生，《花轿记》的梁茂生，《剑袍记》的许蛟春，《双出家》的柳文雅，侠义武士戏有《五美图》的高德华，《挂红袍》的刘子英，《青锋剑》的鲁成魁等。

彩旦：在三脚班的两个旦脚中，有一旦即扮嫂子或妖旦，又称二旦，且兼老旦。油头粉面，好弄风骚，小戏多演精明能干的妇女，大戏则扮刁钻恶婆，常用道具大蒲扇，大方巾，长烟斗，习惯动作有拉袖、抚鬓、耸肩、扯鞋、阔步、动膀、拍腿、掸灰、跳足、叉腰、仰天俯地、泼辣粗犷。赣南采茶此行的装饰为绸缎大襟女便衣，圆口围裙，绸缎便裤，戴七星崖帽子，有的两鬓插花，有的耳挂两只血红大辣椒。高安采茶化装别具情趣，白鼻、歪眉、怪眼、两颊涂两个大红圈，耳环为金锡箔纸所制，头蒙青布巾，戴牛角钻，清式女大褂，滚边大红裤，火爆炽烈。三脚班时彩旦戏有《小摘茶》的茶娘，《钓蚂》的三嫂，《睄同年》的同年嫂，《秧麦》的梅兰香，《睄姨娘》的姨娘，《补缸》的王大娘，《九龙山摘茶》的店婆，《大小争夫》的大奶奶，《唐二试妻》的贺氏，《王婆骂鸡》的王婆，《四下河南》的李氏，《翻薯苗》的万宽嫂等。半班大戏有《天理报》的马氏，《辜家记》的闹家婆，《王箧彭翻身》的万不贤，《花轿记》的侯家婆，《清华寺》的秋娘，《白衣观》的姜姑，《浮石记》张氏，《嫁嫂失妻》的老四妻，《丁家戏》的熊氏，

《逼子休妻》的邱氏，《王公子嫖院》的鸨儿等。此外扮老旦时赣南饰以绣花额子，黑布包头，衣裤蓝黑，接近生活，赣西穿佛婆衣；赣中头戴白须假发，宽袖大褂，黑绿长裙。其老旦戏有《采桑》的茶香娘，《乌鸦报》的李母，《青锋剑》的赵妻，《眼前报》的徐母，《乌金记》的李母等。

青衣：仿效古典剧种，专为演出半班大戏而设，万戴花灯称"姬生"。有《眼前报》的陈氏，《退妻得子》的杨氏，《鬼断家私》的梅氏，《马腾逼妻》的马腾妻，《鸣冤记》的徐氏，《咬舌记》的尼姑，《清华寺》的潘氏，《白林寺》的熊氏，《四下河南》的田氏等。

老生：即须生，又称二生。赣南采茶穿黑色长袍马褂，戴圆顶帽，挂黑须，麻口；赣西采茶化装同小生，平须，手执云帚；瑞河采茶缎料团花袍褂，毡帽：高安采茶仍是礼帽，插鼻须，并有吹须特技。其应功戏有《大小争夫》的大商人，《卖花线》的胡老，《陈伯搜奸》的陈伯，《金剑相会》的胡文辉，《店家会》的李寿春，《善恶报》的李子明，《九人头》的王员外，《芦茅渡》的陈欣，《乌金记》的吴天寿，《双出嫁》的李洪二，《自选才郎》的杨茂顺，《眼前报》的徐方亮，《巧探金钗》的陈御史，《龙泉剑》的方卿，《情义冤仇》的何东侯，《善恶报》的陈子明，《南瓜记》的朱拭等。

净：高安采茶名"霸道"，不论帝王将相，一律都用长袍礼帽，五官中画一个"寿"字。其它各路采茶不勾花脸，只在眉额与脸涂以大块黑白、红彩即可。后才有脸谱，分白脸、黑脸、红脸、鸡爪脸、草脸数种，与大剧种不尽相同，图、色、笔法都较粗糙，讲究蟒架，眼神、脸风、摆罡等等。当行戏有《三宝记》的魏彪，《白扇记》的赵老大，《蜘蛛观》的苏定国，《乌江渡》的万里鹏，《鸾凤钗》的王延辉，《丝带记》的周天宝，《破镜记》的陈禄文，《四下河南》的赵绚卿，《青锋剑》的刘年辉，《龙泉剑》的罗林，《卖花记》的曹国正，《青华寺》的白秦汉等等。

表演身段和特技

团牌摆阵　盱河戏武戏排场调度。盱河戏传统剧目刘家《孟姜女》中《蜘蛛生反》一折。由四长枪手，四团牌手，四花枪手表演长棍、团牌、花枪的各种单操，对操和混合对操等布阵，在民间灯彩锣鼓〔蛤蟆跳井〕和唢呐曲牌〔阴阳别〕的伴奏下，演员或进或退、或滚或跌、或翻或扑、或砍或刺、或推或挡，结合双龙出水、一条龙、绞麻花等调度，有横有直，有圆有斜，动作娇健利索，洗练规整，利用强锣重鼓的紧张节奏，表现厮杀搏斗的喧嚣气氛，质朴浑厚。

太极图　青阳腔武戏阵法。四堂手下（十六人）手举刀枪或大旗，一条龙上场门出，直向台右前走，至台口左转身走向左台口，又从左台口左转身走至下场门，又从下场门向

左转，走向上场门，再左转向台前走数步，又向台左走至左方中门处右转身向台前数步，再右转身向右中门处转向原路下。此阵必需走方型，后者要紧接前者，按领路人的位子转身，越走越快，表现千军万马，威风壮观。青阳腔《连环记》、《青梅会》用之。此阵也有反走，它和正走是从相反方向开始的。

连环阵　青阳腔武戏阵法。《黄飞虎反五关》破阵用，有“单连环”和“双连环”两种，均由多副手下组成。手下从上场门上，走到台前，第一人向左回身绕第二人一圈，再往前走，第二人再绕第三人一圈往前走，后者依次连续绕着下场，一环连着一环，“双连环”则是第一人绕向第二人后，接着绕第三人，第四人……，后面的人也一个一个往前绕，跟着前面的又向后绕，连续不断的一个套一个，每人都必须把所有的人绕完，才能下场。《结桃园》一剧也用此阵。

五梅花　青阳腔武戏开打套数。甲乙双方各五人，乙方人马一条龙上，手下两边分站舞台四角，主将立台中，甲方上场，手下在前，主子在后，上场后甲方第一人走到对方第二人（台右）前时，回身右转绕对方一圈，至台中向左绕敌主将一圈，又至左前向右绕敌兵，再至下场门右绕敌兵，最后向上场门右绕另一敌兵。甲方其他三人依前行进，乙方人员配合对绕，或耍刀花、或耍枪花，至二主将见面对打，满台都在绕圈。表现甲方重重围困，乙方不能脱逃。青阳腔《鹿台记》、《凤凰山》均有此阵。

捞剑寻月　盱河戏武打招式，佩长剑者意在乘对方不备，悄悄拔剑而猛袭之时用之，左手掌握剑柄，用巧劲扭动大剑，甩出绦花，就势将剑柄转藏身后，右手旋臂于背后接执剑柄，左手退抓鞘口，右手将剑抽出，剑尖朝下作弧线运动，刚成垂直时，右腕用力下按，剑尖猛然上挑，虚晃一圈，造成刀光剑影，使对方眼花缭乱，而直刺其要害，《八蜡庙》之贺仁杰用此招式。（见图）



金线跑马　盱河戏《武松打店》中，孙二娘以匕首暗刺武松，被武松抓住手腕，强扭反刺，孙则奋力回扭，争夺中武松将匕首插入地面，孙欲拔起，被武松猛拉后退，同时武亦失控仰身后跌，孙趁机扑向匕首，武见情急，立用“金线跑马”。即：后跌时，急以右腿微曲稳住身躯，见空扑向匕首，随即双脚交叉一跳，出右腿平地伸直，身躯前栽，同时出右手右脚，左腿后蹬，驱使全身平稳轻捷。势同滑雪般直线疾射，先达目标，这一行进距离，常在四五尺之间，先抢到匕首。

落马擒王　盱河戏武打招式，常用于长靠戏。如《罗成降唐》中，罗成与尉迟恭交锋时，尉一鞭击向罗之头部，罗成雉尾耍“凤点头”躲开，尉第二鞭击向罗之腰部，罗以枪挡鞭，同时侧身前俯作“鞍里藏身”；紧接尉第三鞭已到，罗成佯装被击，突然急转“一百八”

"硬僵尸"落地(马),尉迟恭一惊,收鞭前视,与此同时,罗成却收腿坐起"劈岔",立即跃起,乘其不备,直取尉迟恭,是谓"落马擒王",这一招式,讲究落地时需要靠旗分向铺开,雉尾伸直平落,"硬僵尸"转"劈岔"要迅速干净,不露痕迹。

雄鸡展翅　赣南采茶戏丑行身段。(见插页)追逐时用。表演时双脚脚尖落地,成矮子步,左手五指伸开,高举弯过头顶,右手下垂抖动扇子,活动时双脚一跳,随即在原地碎步转一圆圈。左脚提起,脚尖朝下,右脚直立,身子稍向右弯,活动时左背手,掌心向后,右手下垂,抖动扇子,双脚落地,成矮子步,从左至右,碎步原地转一圆圈。

狮子摇头　赣南采茶戏丑脚身段。打花鼓时或开玩笑时用。双脚并拢,右脚踏出一步,左脚在后半蹲,成丁字步,两手搭肩,身往右倾斜,眼睛向右平视。左右交换活动。

狮子滚球　赣南采茶戏丑脚身段。开玩笑时用。双脚交叉,前脚脚掌落地。后脚脚尖落地,身子下蹲,稍向前弯,抬头、翘臀,双手手腕交叉,腕部一上一下左右活动,双脚交叉行进。

黄狗伸腰　赣南采茶戏身段。丑脚行礼时用,两脚分开,直立,弯腰,缩头,两脚交替向身后左右抬起,两手掌心朝下,往下垂直。活动时,两肩和手上下耸动。

懒猫抓痒　赣南采茶戏丑脚身段。懒汉出场伸懒腰时用,右脚直立,左脚向前提起,脚尖朝下,右手上弯,撑扇抖动,左手下弯抓袖在腰间划圈。腰部稍挺,上身稍往右后方仰。(见图)



乌龟拜年　赣南采茶戏丑脚身段。见礼时用。两脚并立成矮步,双手提起,指尖在肩上一点,双手反向背后,随即向前平举,作揖。

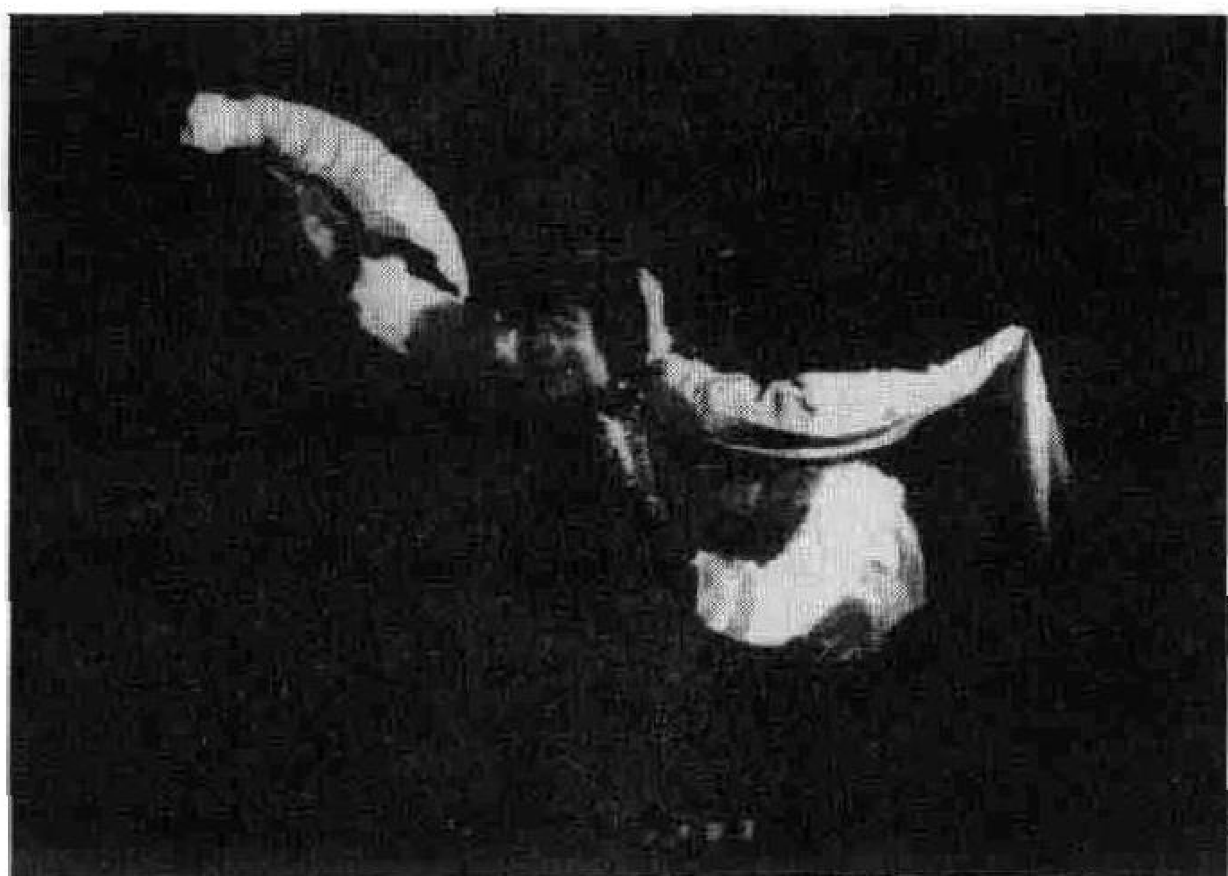
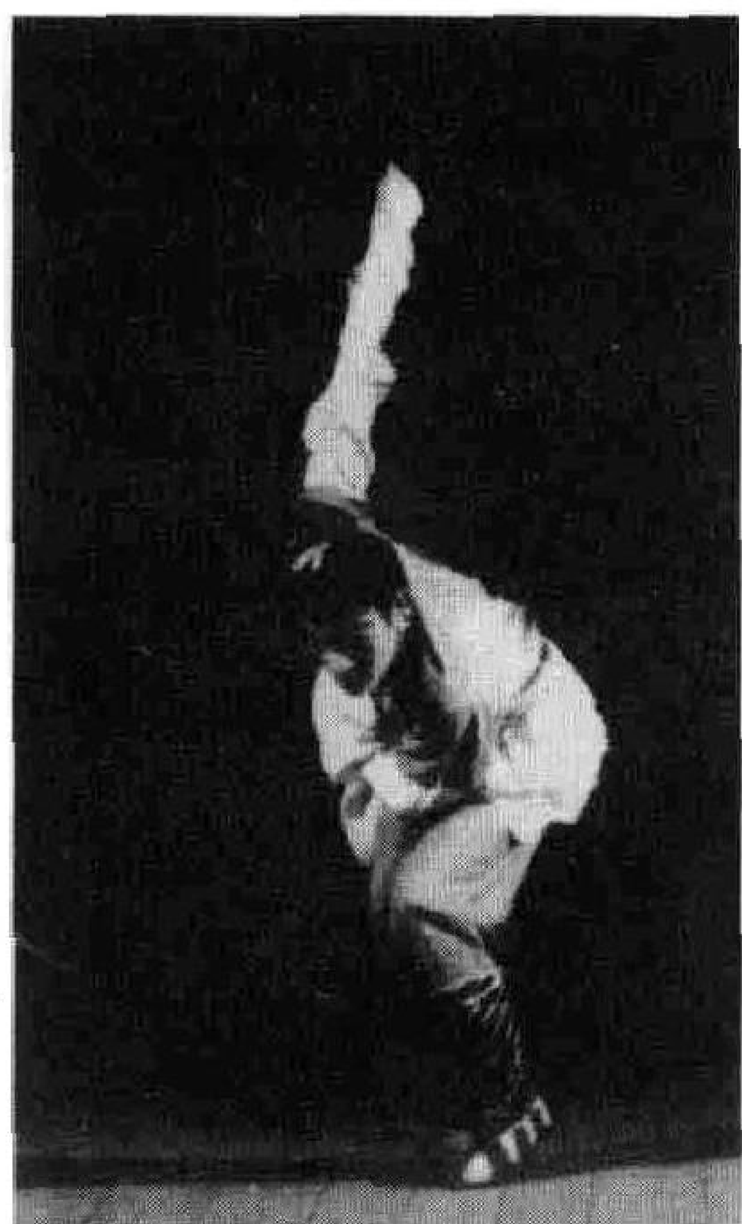
青蛙戏水　赣南采茶戏丑脚身段。行路时或对舞时用,双脚并立,成矮子步,移动方向不定,左手向上抬起,搭袖于左肩,右手执扇在右前方,活动时双手双肩自由摇动,头自由摆动。

蚜子撒尿　赣南采茶戏丑脚身段。丑行礼时或忘形时用。双脚并拢,双手相抱,右脚往后抬起抖动,身子向左前倾斜,头颈伸缩,左右脚交替变换。

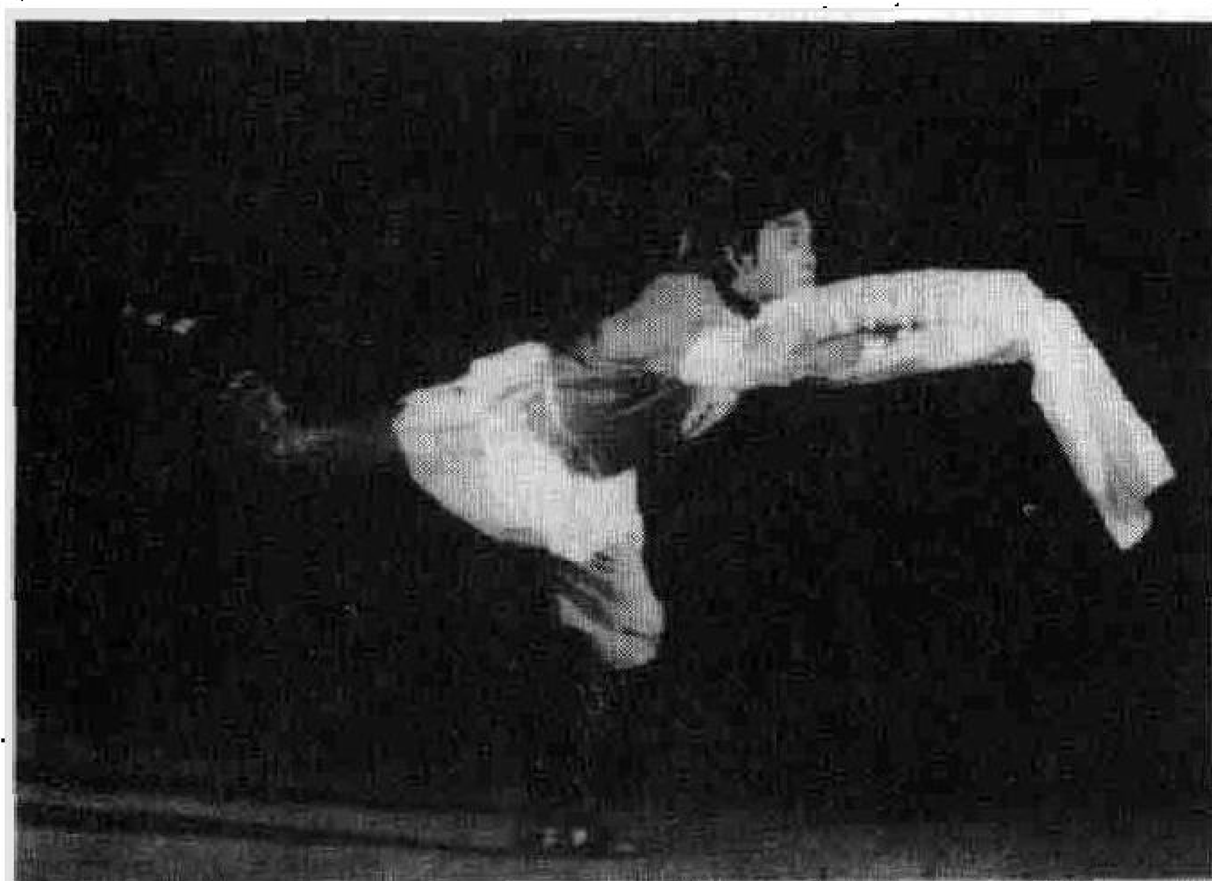
乌鸦晒翅　赣南采茶戏丑脚身段。对舞时或躲藏时用,右脚盘腿落地,左脚在前曲起蹲下,身子向前稍倾,眼往前看,右手执扇向前直伸,左手往后直伸,上下微动。

蝴蝶采蜜　赣南采茶戏丑脚身段。行礼时用。左脚在前,脚尖点地,右脚在后成丁步,两手向前平伸,手背相对,活动时,两腿前后摇晃,两手手腕向两旁扇动。

狮子踩球　宜春高安采茶戏小丑身段。《下南京》的李春生在表现高兴时用;演员半蹲,腿往两边分,脚尖向外,挺胸,脸带笑容,嘴往两边咧,肘部紧靠身体两侧,前臂提起,手作抓物状,形似狮子,行走时脚尖点地、脚跟悬空,快速前进,像狮子踩在球上一样。








赣南采茶戏丑脚表演身段

鹭鸶踩莲　高安采茶戏小丑身段。人半蹲，双手交叉平放胸前，头往前伸，走时脚尖点地，交叉行进，大都表现人物的心情舒畅，如《锄烟草》的长工。

白鹤点水　（又称“么二三”）高安采茶戏小丑身段。人半蹲，双手平伸微屈，左脚轻轻向前一点，身子用暗劲往上提，如踩在浮物上，然后右脚又向前一点，如此交叉前进，大都表现泥泞路滑或涉水等。

猴子跳圈　高安采茶戏小丑身段。身子下蹲，两手相抱平胸，走时，吸小腹、身子用暗劲往上提，出左脚伸直，脚尖向上，脚跟落地，后面右脚尖支撑着整个身子，然后迅速收回左脚伸出右脚，不断交叉前进，大都表现人物兴奋之情。

猴子端宝　高安采茶戏小丑身段。双腿曲蹲走矮子步，头不动，只用颈作暗劲，一伸一缩，两手平端打开的褶扇，平胸，一进一退，如猴子端着食物行走，表现人物的风趣和喜悦。

雄鸡搏斗　高安采茶戏小丑身段。两手张开，似雄鸡展翅，两腿微蹲，动作时脚尖用力一蹦，身子腾空而起，仍用脚尖点地走蹉步，从高到低，又从低到高，反复行动，表现人物互相吵架时用。

顿　步　又叫链步，青阳腔贴旦步法。走时重心在脚底板和脚跟，双手反绑，上身稍偏，含胸垂手，身随所走方向前倾，在〔拗锤〕声中有节奏地前进，步子要密，身子微颠，表示脚上镣铐沉重难行，青阳腔《六月雪》窦娥赴刑场时用此步法行走。青阳腔老艺人曹跃春擅走此步。

矮子步　丑脚步法，矮子步有高，矮之分，高桩矮步是半屈膝，矮桩是屈膝蹲身，走时蹲身抬头、直腰、点足前行。赣南采茶戏则右手持扇，在头上、胸前或腰间舞扇子花，左臂舞长袖，前后、左右、上下自由摆动，以跳跃节奏行走，快慢自如，左右听便，进退随意，也可原地踏步。赣南采茶戏除正矮步外，高桩矮步还有踢步、跷步、起伏步、蹦步、螃蟹步、提步、铲步、交叉步、丁字步、磨步、马步、摇步、猴步、单膝摇、双膝摇、摇蹉步、惊步等。

鸡公啄米　赣南采茶戏丑行步法，双脚并立，脚尖点地，成矮子步，右手执扇搭右肩，左手下垂，抓袖往左右摆动，走时臀部稍翘，上身前倾，头部向前后缩动，进出场用。

狗牯摆尾　赣南采茶戏丑脚步法。阿谀奉承时用，双脚并立，脚尖点地，成矮子步，右手执扇下垂，稍斜摆动，左袖往后放在臀部自由摆动，上身前倾，走时双膝左右摇摆，点步前行。高安采茶戏又有不同，是左手抓前袍，右手抓后袍，人稍下蹲，边走边用右手转动后袍，似野狗甩尾巴一样，常用于奸诈小人和贪官污吏等上下场。

猴子洗面　赣南采茶戏丑脚步法。噘嘴，两眼圆瞪，双脚尖落地成矮子步，上身稍向前倾，双手在胸前提起，指尖朝下，活动时左脚向前点一步，右手从右至左在脸前一摸，头转向右方，接着右脚向前一步，左手从左至右在脸前一摸，脸转向左方，交替进行。《卖花线》耍花鼓时用，开玩笑时也用。

恶狼寻食　赣南采茶戏丑脚步法。寻人、找物或遮阳行路用。双脚落地成八字形矮步，身向前探出，右手执扇在头部前方稍为抖动，左手抓袖前后摆动，头部向前伸缩点步前进，眼睛左右探望。

乌龟伸头　赣南采茶戏丑脚步法。进出场或得意忘形时用，念快板时也用。双脚并拢落地，双膝微曲成矮子步，双手向前平伸，手心向下，右手开扇抖动，肩、头前后伸缩，双脚蹉步交替前进。

乌龟爬沙　赣南采茶戏丑脚步法。走路时、高兴时、追逐女人时用。双膝并拢，两脚矮步并立成八字形，双手在胸前提起，紧贴腰前，手指朝下，走时，两手自然摆动。

蚜子过缺　赣南采茶戏丑脚步法。兴奋时用，双脚并立成矮步，右手执扇，左手抓袖在胸前，向左右交叉摆动，身子向前倾，走时，双脚一同向前跳跃，脚尖落地。

猫子探夜　赣南采茶戏丑脚步法。走夜路时用。左脚在前提起，脚尖点地，右脚在后微弯，脚掌落地，右手直伸前下方，执扇作拿线香状，左手弯起向前作摸索状，两脚向前点步前进，每走一步向扇顶端吹气一口，右手握扇绕一小圆圈。（见图）



蜻蜓点水　赣南采茶戏丑脚步法。耍流氓行为时，鬼鬼祟祟走路时用。双脚并立，脚掌落地成矮步，臀部翘起，身子往前俯下，抬头，眼平视、两手交叉，右手打扇花、左手腕部摇动，走时臀部上下耸动，用矮步行走。

画眉跳架　赣南采茶戏丑脚步法。唱歌对花时用。右脚直立，左脚向前提起，脚尖朝上，右手拿扇从左腿弯下伸出打扇花，左手提起胸前，手腕转动袖花，相反的动作是左袖从右腿下伸出耍水袖，两脚交替跳跃行走。

凤点头　高安采茶戏小丑步法。人半蹲，两脚尖落地，随着音乐节奏，颈项一伸一缩，身子随着一闪一闪，如凤点头一样，表现人物行走时的喜悦心情。

野鸡出洞　高安采茶戏小丑步法。身子半蹲，脚尖落地，随着锣鼓点子“吉吉吉吉……”以极快的速度和细而密的步子行进。多为丑脚出场时用。

鸭子游水　高安采茶戏小丑步法。人半蹲，出右脚，由前向右方划弧形，再出左脚，由前向左方划弧形，不断交换向前行进。

鸭子步　高安采茶戏小丑步法。两手张开与肩齐。两脚分开矮蹲，脚尖落地，屁股贴脚跟，动作时两膝胫内并，使脚板向外翻，然后用大脚趾落地点步交替前进，表现人物高兴时用。

水袖功　旦脚、丑脚表演中常用。有挑、掸、挥、抓、揉、转、摔、抛等样式，如抓袖、搭袖、背袖、遮阳袖、绕肩袖、腋下袖、绕膝袖、前后甩袖、胸卷袖、头顶团袖、凤尾袖、狗尾袖、穿针引线袖、花篮袖、缠腰高抛袖、上抛袖、掸灰袖、拜年袖、蛇袖、拖袖、夹袖、波浪袖数十种之多，丑脚常随着节奏的快慢。在矮子步和扇花的配合中舞动，如“摆动像狗尾，站势吊

马腿，游走像蛇过，龙头又凤尾”。

扇子功　各剧种生、旦、丑等脚都用，古老剧种视剧情、人物心情和处境不同而用。采茶戏则用作主要道具，有戏必用扇是赣南采茶戏的特点，经常象征性地以扇作扫帚、掸













子、砍刀、割刀、撬子、钓竿、武器、盛具、马鞭、量具等物，并用手指、腕肘的转动，耍出各种扇花，如：轮扇、转扇、抛扇、翻扇、抖扇、揉扇、折扇、绞扇、风车扇、平开扇、平端扇、内竖扇、外竖扇、单指扇、望月扇、观山扇、扑扇、圆手扇、背竖扇、提扇、挑扇、搭扇、搓扇、倒扇、叉腰扇、左、右胸扇、掌灯



扇、盘珠扇、八字花扇、半边月扇、滚球扇、摆扇、磨扇、腰花扇、头花扇、展翅扇、反背扇、吊甩扇、高低扇、绣球扇、吊扇、波浪扇、摇扇花、肩扛扇、插扇、削扇、旋转扇等。吉安采茶还有丑旦双舞的对花扇，如起调扇花、小脚步扇花、对转扇花、收调扇花、单台吊扇花、单台起调扇花、高桩扇花、矮桩扇花、反桩扇花、收桩扇花等。（见图）

打布　“目连”戏中表演特技。戏台对面，直竖两根十余米长的粗大杉木，两木相距三至四米，上架一横木，在横木上绑上两匹七八米长的白布，一端垂地。打布的演员，手脚并用，攀布而上。至顶端后，开始在布顶上翻各种功夫表演惊险动作，如：耍钢叉、开大字、开四门，朝天蹬、童子拜观音、观音坐莲、大佛打坐，摆“十八罗汉”和做各种功夫。每表演一个动作，都在布上晃来晃去，观者提心吊胆。继而单脚勾挂、腰挂、后颈挂，最后头向下倒挂脚尖“荡秋千”，结束时，表演者顺手将所扎之布，全部拆下，双手拉着白布，顺布而下，快至地面时，单手拉布一幅，人刚落地，其布随人下，非常惊险、赣剧艺人张支书，侯先梅、侯先桃擅此技，瑞河戏艺人也会此艺。

抓钉子　表演特技。赣剧、瑞河戏均有此技。在台左柱上钉两棵丁字形铁钉，表演者跳跃而起，抓住铁钉，身体横出台面作“顺风旗”，就像旗在空中飘。瑞河戏艺人何厚基还能做出“倒插杨柳”（头向下脚向上身子倒挂），“蛤蟆晒肚”（两手握钉、两脚分开左右翻）等动作。

钻火圈　赣剧表演特技，即蹿火圈。一圆铁圈，周围夹着蘸了煤油的草纸，搁在桌上，当铁圈周围燃着火焰时，表演者一纵身，穿过火圈，接各式筋斗。

翻高台　赣剧表演特技。武戏显示剧中人艺高胆大时用，于舞台上设两张叠起的桌子，桌上再加一至两把椅子，演员手端米斗，上放水一碗，人从椅上翻下，米不洒水不泼，站在台上像钉子钉住一样，贵溪班韩歪仔精于此技。

高台套圈　赣剧表演特技。演员娜妮花，能一手拿五个篾箍站在两张桌子加两把椅子的高台上，翻筋斗下来，不仅站立如柱，而且五个篾箍分别套在颈上和四肢上。

五子超生　赣剧表演特技。（又叫打蛋）。演员口含一蛋，两手捏蛋，两肋夹蛋，从桌上翻下，或蹿火圈刀圈，其蛋不破。

颤　眼　东河戏眼功。两眼眼球上下、左右快速地颤动，如《南京立帝》中，净扮陈友谅，和刘伯温拈阄争帝时，他站在椅上，左脚踏桌，手拿阄筒，侧身斜视筒内，他怕拈错，欲拈又止，双眼由慢到快，颤动起来，配以翎、髯，脸额和全身的颤抖，表现了陈友谅紧张，激动的心情，东河戏艺人谢文明擅用此技。

翻　眼　即翻白眼。赣剧《合钵》中白素贞被韦陀追赶，突然金钵压下、白氏两眼上翻，只见白，不见黑眼珠，加以混身颤抖，十分悲惨。杨桂仙此技最佳，她能翻着眼唱完大段唱腔，近三十分钟不转眼，后者无人能及。

哭笑眼　赣剧表演技巧。（又称阴阳眼），两只眼睛能使一只眼睛笑，另一只眼则是

眼泪直淌的哭，男旦苏登仂（一名苏草包）演《凤仪亭》一剧中的貂蝉，当董卓、吕布同在她面前时，她对董卓的那只眼睛直笑，献媚弄情，另一只对着吕布的眼却是泪水直流。观者为之叫绝。

帐顶飞毛　赣剧旦行特技。《阴阳河》中，李桂莲进帐入睡，闻小鬼来抓，一听敲门，惊慌已极，在帐内蹬桌上窜，由帐顶"吊毛"翻出，落地接"乌龙绞柱"，向外遁逃。前辈男旦苏登仂最为拿手，其徒徐玉芳（又名衰娜妮）也擅此技。

吊辫子　赣剧丑脚表演特技。在开演前打台，演员先把辫子用绳子扎紧，吊在戏台梁上，脚悬空，除了在空中表演各种姿势外，还能以脚盘鼓和在空中拉胡琴等高难动作，可达半小时之久。曾广耀精于此技。另有老马吊辫子时，除在空中打鼓外，还能在高空荡来荡去，点火抽长竿水烟，双脚夹着一张方桌，以及作各种杂耍表演。

抓　火　赣剧表演特技。用于《玉蜻蜓》中。表演时，桌上放置一支点燃了的蜡烛，小生右手指缝中夹一支长约五厘米，浸透了青油但尚未点然的纸媒，往已点燃了的蜡烛上一抓（实际上是一面挡住观众视线，一面将自己手中的纸媒点燃），燃后，快速将手藏于桌后。此时，小旦将桌上的蜡烛吹灭，小生再将藏有纸媒的手往蜡烛上一"抓"，将蜡烛点燃；待蜡烛复燃后，小生的手又往桌下一藏。小旦再次吹灭，小生又重新点燃。观众不明其故，因而为之惊奇。

变　脸　赣剧表演特技。鼻子陷下，脸成灰色，如《黄鹤楼》中，周瑜原想以刘备作人质，索回荆州，后得悉刘备已过江而去，气得鼻子下陷，脸成灰色。鼻子陷下全靠闭口吸气。脸变灰色，只需手中带彩（演员手心带点黑粉），配合转身动作，将手中带好的黑粉向脸上抹即可。另有用气功变脸的特技，小生陈方树演《黄鹤楼》周瑜，脸不化妆，当得知刘备已传他的令箭回荆州时，突想起是孔明借东风时令箭未交回的疏忽，一气，从帅椅上站起，全脸通红，向前一仰，脸色铁青，坐下时脸色转黑，一时三变，并不用彩，全用气功。正生叶新发演《秋胡戏妻》、《取成都》，旦脚吴春梅演《大金镯》均用此技。

二头人　赣剧丑脚表演特技。在开演前，为招揽观众而演的小玩意。表演者扮一怪形，以手为足，以足为手，在裤裆前吊一纸塑人头，红衣红裳，倒挂行走，蹒跚舞蹈，并在台上做出饮酒、洗漱、进屋、出门之类动作，广信班演员钱一笑表演此技又有不同，他脚蹬二尺来长的高跷，上下戴着假头在台上表演。

七孔流血　赣剧表演技艺。在《贵妃上吊》剧中，杨贵妃有当场被处死的场面，当手下把绸带往贵妃脖子上一放，并表现两边拉时，杨顿时七孔流血而亡。这是带彩而成的。事前用胭脂和水搓条，藏眼角处，在鼻孔中又放进蘸了红水的小棉团，口中同样含入红水棉花，用时挤出泪水，鼻孔往外冲气，齿咬口中红棉，于是口、鼻、眼同时流出红水，酷似七孔流血。近代旦脚缪金凤表演此技最拿手。另一方法是用红粉拌蛋白，含入口中，因鼻、眼、口相通，只要闭口一吸，蛋白从鼻、眼中流出，色红如血，《活捉三郎》之张文远就用此法表

演，因形象恐怖，后来就无人再用了。

垂涎三尺　赣剧表演特技。丑脚陈茂林在《僧尼会》中饰小和尚，因见尼姑貌美而唾涎三尺。表演时，不仅其涎不坠，而且还能收回口中，吐吸自如，其方法为：取一鸭蛋，去黄留白，打碎，含入口中即可，但表演时有唱有念，若不熟练，难以奏效，后此技有损人物形象，也不再用。

桌上翻凳　赣剧表演特技。打台时用。在桌上搁一长凳，三脚底部放一只覆着的瓷杯，杯上再加一竖着的鸡蛋垫着，另一只脚悬 空，演员在凳上做倒立，金鸡独立、下腰穿凳等动作，有的还可两人同时在条凳上翻滚。

钻脚圈　赣剧表演特技。戏台口两边台柱，对称分别安置丁字形铁拉手和铁圈，表演者翻出场，至台柱前用一手臂抓住铁拉手，另一手臂支撑台柱，两脚抬起，身体平衡飘起与台柱成垂直；接着用脚钻圈，另一脚蹬在柱上，两臂扬开，身体飘出与台柱平行，似雄鸡展翅。

打　叉　是《目连传》中之表演特技，东河戏叫"钉耙"。过滑油山时，刘氏逃走，鬼头手拿铁叉或铁耙，连续向刘氏头部、腋下、胯下掷叉追打，每次掷出的叉都被刘氏巧妙的让过或接住，最后一支耙被刘氏扭身避开后，因来势迅猛有力，直插入舞台边的圆柱上。惊险气氛中，演员还需同时显现优美的身段、画面。玉合班萧白莲、罗福生表演此技最为出色。以后则周禄生、钟寿生、刘福来、谢元普均佳。吉安戏有飞叉插辫，即打叉者将叉投出后，接叉者将头一摆，发辫往上甩去，飞叉不偏不倚恰恰将发辫牢牢钉在身后的台柱上。

担　水　赣剧旦行特技。徐玉芳（男旦）演《阴阳河》中李桂莲，在挑水一折时，她双手下垂，两腿挺直，肩上一担水桶（不用手扶），边唱边走，忽而快步向前，忽而碎步后退，忽而转肩横移，忽而疾步圆场，肩上的担子也随之忽左忽右，忽前忽后，飘飘忽忽，似木偶被人提着一般，如同想象中之鬼魂形象。其技法主要是水桶的分量要适中，太轻了容易滑落，全靠肩膀轻轻一拧，扁担便自动转向。此技必须久练，水桶才能在肩上运用自如，同时圆场步子要细，要稳，如步子略宽，水桶也会因晃动太大而出差错，所以要求跑圆场时不能见脚动，只能见裙子微微飘动。

变　衣　赣剧表演技法。以服饰的变换展现人鬼区别。《麒麟带》中，张采贞受姚麒麟之骗而失身，被弃后自缢而死，死后，鬼魂千里寻夫，怕夫惊怕，变作人样，相劝不允，变回鬼魂。方法是先穿人装（古装衣裙），外罩一鬼裙，上穿特制坎肩（两肩使子母扣粘合），演员在鷂子翻身时解扣，外加焰火相助即可。

火　彩　表演特技。江西各剧种都有此技，有三种类型：吐火：锣鼓戏《五美图》中的蟒蛇精和《卖花记》中的阎王都有吐火的表演。方法是将草纸剪成二十毫米长四毫米宽的纸条，另将一张草纸烧成灰，待其还未完全熄灭时，用纸条将灰和火星一块卷起，呈圆筒形，握在手中，需吐火时，趁亮相之机，将纸筒迅速放入口中，屏住气，均匀地徐徐往外吹，

使纸灰粘上火星复燃，形成火舌，宜黄戏《芭蕉井》，赣剧《红梅阁》中也有此技，但做法是用松香粉卷在草纸筒中，剪口向外，放在嘴里，向火上喷去，运用气息，控制火团的大小，火焰也可以飞出数尺，气氛强烈。

筒　火　用于夜行照明之时。如赣剧《白鹤图》中，一支兰深夜偷盗，腰插一根十五厘米长，三厘米宽粗的竹筒，筒内放一支草纸卷成的纸条（又叫纸煤），燃着后吹灭入筒，两头装上拉线，照明时，只需轻拉前头的线，纸头突出，轻轻一晃，火光便亮，相反把线一拉，纸煤缩入筒内，火光即灭，效果甚佳。

踩　跷　赣剧旦行表演特技，旧时演出，旦脚演员脚下必装彩跷。在赣东北乡间祠庙舞台上，其台前边沿特制了一排三十五厘米高，七厘米宽的细条木栏杆，戏班每换一地，旦行都要出场表演，踏上栏杆，从右至左，行走一圈，沓沓有声，婀娜多姿。以示其班中旦行演员的踩跷功夫。在《采桑逼封》一剧中，钟无盐腕挎竹篮，手执弯钩，进园采桑，树高叶深，需登树攀枝，台上一桌二椅，表示桑林，演员踩跷上"树"，先从左椅开始，由椅坐而上椅背，时而探身，时而伸臂，时而单足独立，时而攀枝摘叶，时而弯腰轻放，再从桌上又到右边的椅背，做出各种身段。男旦刘四妹演《泗州城》的鲤鱼精，能踩跷从叠起的三桌一椅上"扑虎"翻下继续表演。

耍　箱　吉安采茶戏特技。《小卖花》中之王茂生高兴时，把装花用的箱子耍得旋转起来。箱子长约三十厘米，宽二十厘米，高十五厘米，两端穿绳，绳上穿珠。表演时先挂在脖子上，利用颈部和头部不断晃动，借助珠子的润滑，使箱子快速地绕脖转动，然后，将头一抬，箱子往上飞，用双手托住，将珠绳从脖子上拿下，吊在右手指上继续使箱子绕着手指快速转动。绕脖转动时，全靠头颈功夫，不能用手相帮，当箱子转到背肩处，抬头（目的是压住绳），人往下蹲，由于惯性，箱子由后转前时，高出了头顶、用双手托住要快，要准，随即右手速取珠子绳，左手托住箱子，当右手指套住珠绳后，靠左手一推，箱子继续转动，不留空隙，旋转不停。

衔碗倒立　吉安戏特技。丑脚扮演偷鸡贼的表演。表演时卸碗倒立于椅背，时作啃鸡肉状，又衔碗从椅底背翻至椅底钻出，坐于椅中，始终保持碗口平稳向上。

打　瓦　高安采茶戏特技。《安安送米》一剧中，天不休抢走了姜氏的白米，在路旁打盹，又被姜氏看见，为了夺回白米，姜氏用七块瓦片叠在一起（表示石头），向天不休头上砸去，瓦片全碎，其头不破。赣剧《三岔口》中也有任堂惠取瓦向刘利华头部，连连砸去的表演，块块破碎。演此戏，扮刘利华如剃光头，咂出声响，效果更佳。其方法：先将瓦片在火上烧热，待冷却后使用，轻轻一碰即碎。

玩　蛇　表演特技，即玩草绳蛇。瑞河采茶戏中多乞丐人物，凡扮乞丐，就要玩草绳蛇，如《鸾凤钗》中的王多、李二，"喻家戏"的复老大等。用稻草搓成约一百厘米的长草绳，直径约四厘米，头粗尾细，用红布剪"丫"形作蛇舌。表演时手捏绳尾，快速抖动，使蛇左右

游动。玩蛇主要靠手腕灵活，手腕的适度抖动控制蛇头，使其能从胯下来回游动，就像真蛇一样，技差者玩一条，技高者一次能玩五至七条，满台蛇舞，观众惊呼。东河戏也有此技艺，三花刘景春演《花子弄蛇》中的叫花子，他身挂一小簸箕，内装五条蛇，一条大蛇和四条小蛇，大的约一百三十厘米。小的四十厘米，用布做成，大、小蛇粗细均约拇指粗，内塞棉花，蛇头用红布装舌。表演时，演员一手舞动大蛇，在头顶上身间盘绕，另一手用暗劲抖动簸箕，顿时呈现出群蛇吐信，昂首争舞的场面。

滚稻草　表演特技。又名卷金丝被。凡扮演乞丐，都要身背稻草，作晚上御寒之用。方法是用一根约一百五十厘米的细麻绳，放于地上，表演时，将稻草铺开在绳上，人睡草上，起来时，用手抓住两根绳头，就地一滚，或走“抢背”，迅速拿起绳头，使铺在地上的稻草全背到了演员身上。高安采茶戏和吉安采茶戏均有此技。

顶　烛　采茶戏丑行表演特技。《顶烛怕妻》中，张浪子把卖布的钱乱花掉了，其妻罚他顶烛。表演时用碗盛些泥，泥中插支点燃的蜡烛，张浪子把碗顶在头上作如下表演（见图）：



飞燕出洞：左脚立凳上，右脚腾空向后伸直，使头、屁股、右脚成一字形，两手张开，似燕子从洞中飞出。

观音坐莲：左脚微曲独立，右脚盘于左脚膝盖之上，双手合掌于胸前。

魁星点斗：左脚独立凳上，右腿弓起，左手握拳平胸，右手高举作握笔状。

竖杨柳：头顶碗、双手撑凳，身子倒立腾空，作拿顶状。

荡湖船：用一面小锣，仰放台上，小锣内放些衣物，人仰卧小锣之上，双脚并拢腾空伸直，头顶碗，两手用力抓台板，使小锣慢慢前滑，就像小船在水中漂游。

推磨：头顶碗，用小腹顶在小锣之上，手脚都腾空张开，小腹用暗劲使小锣在台上转动，整个身子就像磨盘一样不断打转。此外还有顶着蜡烛“瞎子过桥”，“钻凳”，“滚凳”等。

抱屠刀　赣剧表演特技，用两张八仙桌（大桌子）相叠，上摆长条凳，一人站桌上扶刀置凳面，刀口向上，表演者窜毛从刀上而过，落地后接翻筋斗。

钻楼梯　采茶戏《蔡鸣凤辞店》中丑行技艺。表现盗贼魏大算想偷蔡鸣凤的财产，藏于高处窥伺时机，突然看见朱莲同奸夫杀害鸣凤而作的钻梯动作。（见图）

老鼠沿梁：魏大算偷了东西想溜走，听外边有人来了，无处躲藏，见楼梯后用手紧握梯

柱，再用双腿紧夹梯柱，迅速往上爬，表现急促躲藏。另一种是手握两边梯柱，再用腿紧夹梯柱，头朝下从梯顶迅速滑下，企图溜走。



倒挂金钩：用脚背挂在梯子的踏步上，身子侧垂，头往下观察动静。

乌鸦展翅：用双脚挂在梯柱的两边，头朝下，两手张开，身子腾空，像鸟飞一样，表现观察动静。

狮子望月：头朝下、脚朝上、两腿紧夹梯柱，身子腾空，以手遮额往下看，见张屠夫磨刀杀人。（见图）

蛤蟆晒肚：用脚背挂住梯子的踏步，人仰卧，身子腾空倒垂、两手张开，左右翻看朱莲杀蔡鸣凤。

梯柱推磨：用肚子顶住一梯柱的顶端，手与脚悬空撤开，身子在梯柱上打转，以察看四周动静。

耍　帽　高安采茶戏特技。丑脚谌国太演《四九看妹》中饰四九，头上礼帽不用手操作，全凭头上的肌肉活动能上下左右旋转，礼帽时而倒向后脑，又从后脑滑向眉心，时而左右歪，时而在头上旋转，幽默风趣，活泼可爱。小生朱琪演《耍金扇》唱茉莉花时，他左手执帽沿，将礼帽从右肋下抛出，礼帽刚好落在头上，用同样方法，右手将礼帽从左肋下抛出，又刚好落在头上，有时又从左右胯下抛出，礼帽如前。

耍胡子　采茶戏小丑技艺，小丑在鼻孔内插入一挂八字胡子进行表演，用以表达人物的内心活动，如《大小争夫》的老生被两个老婆纠缠得不可开交之际，气得二目圆睁，叉腰喘气，只见他左边的胡子不动，光右边的胡子在嘴角上一起一落地飘动，然后右边的胡子不动，光左边的飘动，继而又两边的胡子同时飘动。其技法是嘴唇合拢不动，只用气从一边嘴角内轻轻吹出，使胡子飘动，然后用气从两嘴角吹出，则两边皆动。

纺棉花　高安采茶戏丑脚技艺。演员谌国太，演《采茶》中老旦时，有“虚”纺棉花的技艺。高安的纺花车不是手摇车。而是一种脚踏纺花车，表演时不用真车，只用一条板凳或椅子。演员身坐其上，两脚腾空作踏动车轮旋转的表演，同时双手用虚拟手势表演捏花，抽花，匀纱等动作，表演不仅真实，而较真实的生活更美、更活。

耍水裙　宁都采茶戏技巧。小丑腰系水裙，走矮步，手耍扇花，扭动屁股左右摇摆，原地边唱边耍，巧妙地使用腰劲顺势成风，水裙从左至右慢慢飘起，成个圆形。

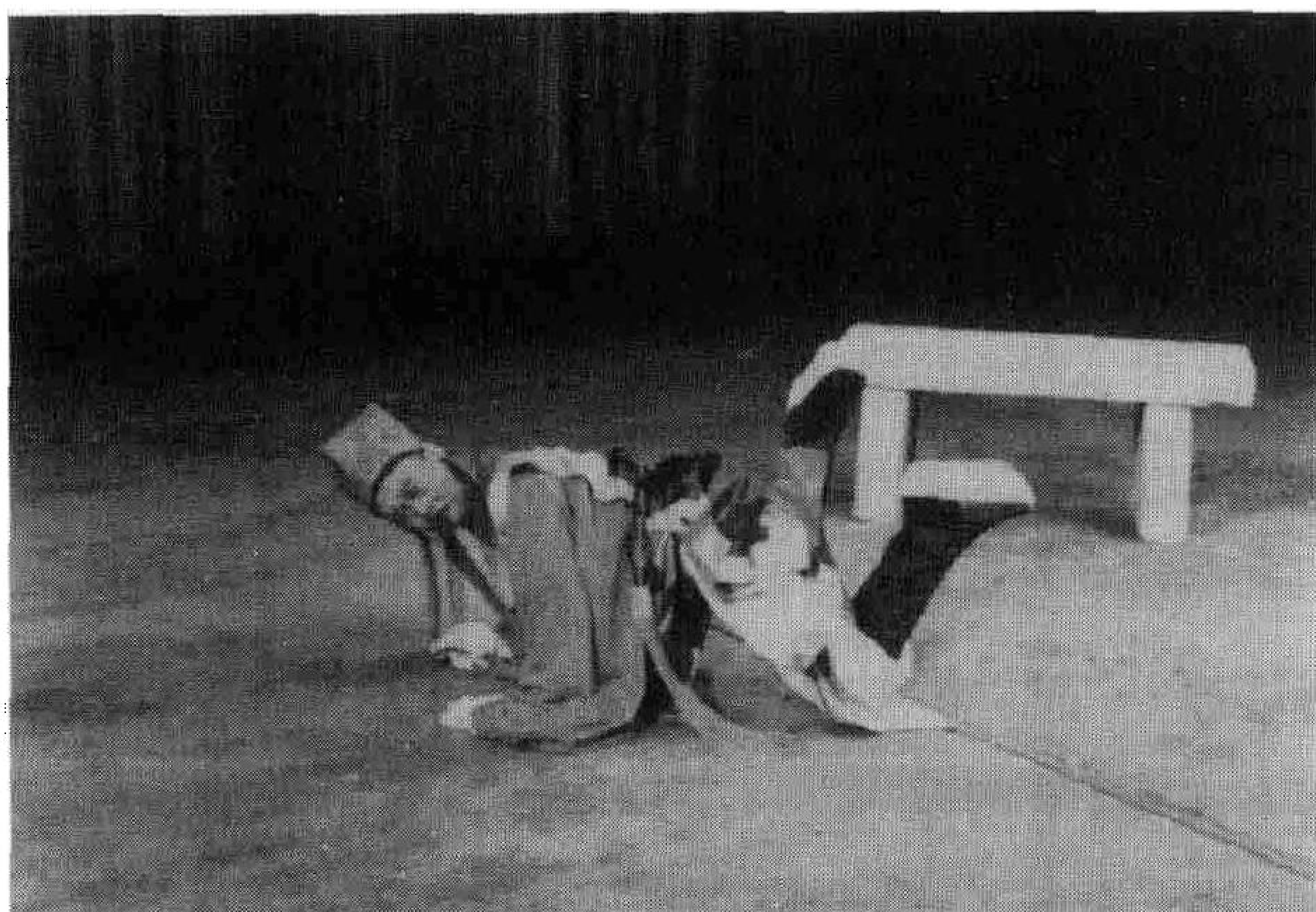
软脚瘟　高安采茶戏丑脚特技。表现人物极度疲劳时用。表演时演员两手下垂或平胸相抱，两腿曲蹲，脚尖落地，屁股贴脚跟，动作时脚板朝上，两脚背落地，由内向外划弧线，摩擦前进。

尖刀插地　高安采茶戏丑脚特技。动作时，两腿曲蹲，脚尖落地用大脚趾落地支撑

着整个身子，互相交替前进。

表 演 选 例

张三借靴　弋阳腔传统折子戏。叙张三向守财奴刘二借靴的故事。全剧分“借靴”、“祭靴”、“追靴”三个段落，一剧二丑，用夸张、讽刺的喜剧手法，生动地刻画了悭吝人的形象。（见图）



借靴：刘二唱着“黄犬高吠”上场，他黄黄的额头上有几条皱纹，鼻尖抹了一点红，瘦削的下巴上吊着三绺须，手拿折扇，两肘上夹，满眼惶恐不安，在〔小出场〕转〔三夺头〕锣经中，踮着脚尖，边走边唱，此时张三用力捶门，随着叩门的撞击声，刘二双眼盯着大门，吓得全身往上一振一振，就像他的心也跟着敲门的节奏在颤抖，想到“莫不是强盗来打抢，光棍来讹诈”，他又惊又疑，又怕又恨，急得原地绕圈打转，当张三从他微开偷望的门缝中挤进，说是来借贷的。刘二急忙把手一挡，堵住张三的嘴：“说什么借贷二字，要什么就拿得去！”当张三刚想说时，他又抢着岔开话题，东猜西猜起来，唱“莫不是要我南山的田，北庄的地”，双手翻掌向上一托，似捧着地契送给他。唱到“莫不是要骡马；莫不是要金银；莫不是要稻谷”时，他又做着骑马，称金，挑谷担等动作，以示自己的大方。唱到“要我头上的浆，身上的血”时，又双手捧扇对着脑门一击，做拿棒棰和钢刀来切的狠样子。当张三摇头说没猜对时，他眼睛一亮，狡黠地看着张三，两手绕圈一指，点着张三的鼻子，边推磨边唱“莫不是看上你的贤嫂嫂”要他“花花桥儿抬得去”。见张三又否认时，他微微一怔，自己花了这么多心思，本想吓唬他不再借贷，看他还不甘心“不知他起了什么坏心意?”他感到心惊肉跳，眼神零乱，不断地来回走着，如热锅上的蚂蚁。听张三讲他猜不着，赶忙笑着对张一揖，双手往外一送，请他出去，张三故意没看见，反说要明言，他一惊，变脸变色，冲向张前失声大喊，“什么？你还是要明言哪！”见张盯着自己，感到失态，忙念经似的“好，明言！明言！”苦笑着遮掩丑态。当张三说出要借靴子时，在板鼓中，刘二猛地混身一颤，又强作镇定，佯作看天：“今天天气不大好，敢怕要下雨。”拉拉领头，扇子用力地扇起来好像热得受不了。张三见他装模作样，没好气地说：“我不过向你

借靴吃酒”,(小锣一击)刘猛地抓住张手,眼睛直愣愣地瞪着他:“你待怎讲?”把张用力向后一甩,自己也东倒西歪的好像要昏过去,唱:“听罢言来心胆惊,吓得我呆痴冷汗淋。”双眼半睁半闭,眯着一双无神的死眼,摇摇晃晃,前撞后仰,绞步打转,跌坐椅上。见张三毫不同情,还是要借,满肚火起,忽地跳起,脚一跺,双手自左向右划一大圈,恨指张三边骂边唱,两腿一会儿高跨,一会儿蹉追,逼得张三连连后退,接着他晃头摇脑,诉说着做靴的艰难,唱到“痛得我,心头流血、心头流血”时,他抱拳扪胸提气,就像血已涌出胸口。张三见他不肯借靴,眼一转:“大哥,你近来发了财了。”刘二大声的“啊!”从椅上一个反转,转到椅后,双手扶椅,歪着头,手中的扇子也在发抖,眼睛都黄了,他最怕人家知道他发了财。张三的话如同泰山压顶,把他吓懵了,大惊失色:“呀! 有天没日头的话都讲出来了”,又哭丧着脸求他:“贤弟,你千万莫乱说呀!”想到“他真跟人讲我发了财,今天这个来敲竹扛,明天那个来打秋风”的后果,几乎要哭了,只好顿足捶胸,咬牙切齿地答应借靴,这一段主要表现暴发户的“吝”。

祭靴:当张三快手快脚地伸手取靴时,刘二快速一挡,一个变形扑虎扒在靴子上,说是“不能五虎下山,要二龙戏珠”的去拿,于是,他伸出食指和中指,轻轻夹起两只靴子,跨腿抬步,小心翼翼地往桌前走去,轻轻把靴放在桌上,又绕到桌后嘴贴靴子吹吹这边,又摸摸那边,目不转睛地盯着这双心爱的“命根子”,一边吹灰,一边问道:“贤弟,你要借靴,你是只借一只,还是借一双?”听见“当然是借一双!”他又全身一颤,指着张“你莫非当真要穿它?”看看张一副凶样,知道自己斗不过,眼珠一转:“你要穿,还要祭过”。为了想法刁难,拖延时间,当张三问他怎样祭法时,就故意慢条斯理地说:“小意思,看得见,猪羊各一口,鸡鹅各一对,香烛纸马八个礼生。”左手一举,在张眼前一亮,神气地看着张三。经过讨价还价,最后,他头一昂,手一摊,坚持“一根清香,一盏泉水,硬是要的!”心想看你怎么办。谁知张三手一伸,强向他借,他一呆,张口结舌,只得无可奈何地“好!一齐都省了。”见张三时时看天,急躁不已,他心是暗喜,故意拖着哭腔叫小子摆起场面来,然后慢慢的在〔小开门〕音乐中,逼着张三跟着他做着进位,整冠,抖袖,束带、撩衣等动作,毕恭毕敬地对着靴子跪扑,打恭、叩头。三次叩头毕,张三又欲取靴,他又双手一挡,把张的手挡得远远的悬在半空,说是还要读祭文,张越是急,他越是慢,缓缓开扇,双眼微闭,拖腔拖调地吟唱:“伏以,今年,今月,今日,今时,”二字一停,摇头晃脑,无限延长,当唱到“若还待慢靴子,万刮凌迟”时,睁眼斜视着张三,咬牙切齿,恨得全身都在颤抖。祭毕,又说张三手有五行之火,不让他拿,当张依着他提起衣服来兜时,又看看张的衣服,伸过头去闻闻,满脸轻视的嫌张的衣服不干净。见他欲放又缩,张三就势一抱,拔腿想跑,刘二急跨上一步,往前一挡,扇指张三,在三〔小介〕中左右开弓,连指带点,三步大跨,逼得张三踉跄后退,跌坐椅上。第二段突出了土财主的“苛”。

追靴:刘二有气无力地跟着小子追靴,他夹肘上提,双袖有节奏地晃动,狼狈不堪地走

来。他喘着气踮步远望，左手狠狠地指向前方："可恨张三借靴一去不回"。看看天，又看看路，焦急、烦躁。提衣往丝绦里一掖，左、右袖一抓，在〔小金钱花〕圆场中，双手一前一后夹肘摆动，越跑越快，一会儿上坡，一会儿下岭，走着快密的碎步，双腿一下半蹲，一下伸直，后来两膀也前后不分，身子一上一下地起伏着，变成同手同脚了。突然脚下一拌，一个小跳。垫步后退。跌坐地上。"为什么一高一低？"当小子说是锋尖石块时，他一惊，急忙爬起，听小子讲石头有好重的牛皮气味时，他浑身一震，也去摸石，手放鼻前，眼睛眨眨，鼻翼耸耸，辨不出味，再用力磨擦石头，提气狠吸："是像有牛皮气呐"这就意味着他心爱的靴子在这一高一低的道上受到磨损。他"啊！"的一声，往前弓步一跨，双手使劲往前一指，顿足蹉步，冲口而骂"哎呀，张三贼！"把压在心头的火气都发泄在这一指一戳上。当看清使他再次摔倒的是熟睡的张三时，他一跃而起，快步走到石后，从张三的头部一直看到翘起的脚尖："还好，靴子还在"，他亲切的双手抱着靴，扭着头左看右看，高兴得手指头都舞动起来。当张三翻身坐起，脚往地上猛力一顿时，他一下跪在张的脚下，手抱其脚连连哀号："我的靴子！"心痛地抚摸着靴子，将靴索回。张三气急，把刘二一掌推倒在地，抢去他脚上的鞋，扬长而去。刘二终于下定决心穿靴回去，他脚着地，扭动着身子在石凳坐下，掸净 双脚，提起靴子，慢慢穿上，轻轻地放在地上。当要起步时，脚却悬在半空放不下去："哎呀，这路高低不平，尽是尖角石块，我的脚怎样放得下去啊？"支走小子，他左右看着，趁着月黑无人，双袖一抓，扑倒在地，膝盖当足，两脚朝天，爬行而下。

赣剧演员童庆礽和陈其文演出此剧，人称"双绝"，童庆礽扮演的刘二，在饶河、东河高腔戏的传统表演基础上，又有新的发展，夸张，细腻、刻画入微，把一双靴子烘托得贵重如命，至今无人能及。

书馆相会　弋阳腔传统剧目，《珍珠记》中之一析。叙高文举与王金贞合珠重圆的故事。全剧分"佳节伤情"，"米果藏珠"，"书馆相会"三个段落，是弋阳腔生、旦重头戏，唱做并重，朴实感人。



第一段表现的是"盼相会"。高文举得中头名状元，被温阁宰相强逼招赘相府，奉召进宫伴读，他不知给妻子的家书，早已被改成休书，还在思念前妻，盼妻早日来京。中秋夜，他从宫中回来，见人就打听，"洛阳可有人到此？"他眼里充满希望，回答无人到此，他双袖沉重地向下一垂，眼神痴呆，不理堂侯的唠叨，无精打采地径直往书房而去。在书房，他折袖背手，烦躁不安，眼中充满别离后的伤感。为防温氏纠缠，他紧关房门，以书解

愁，一曲〔驻云飞〕唱得激越情深。他眼望远方，目不转睛，似沉湎在昔日的回忆中，又似在乞盼"心上人儿快些来"。当老女仆说今天是中秋时，他更是触景伤情，更激起他对亲人的强烈思念，不觉自言自语："今夜中秋，照俺洛阳习俗，要吃团圆米果，可惜王夫人，不曾到来，她是常做米果与我食用的。"讲到王夫人他语气亲切柔和，眼中闪着亮光，如同看到了贤惠的妻子一样，接着又轻轻摇摇头，对老女仆倾吐起自己的苦闷来。

王金贞寻夫进京，忍受了温氏的百般折磨，日间浇花汲水，晚来打扫庭阶，为的是能见丈夫一面。当老女仆告知高文举已回来时，她急步上前，紧抓老人双手，激动得泪光闪闪，她不顾汲水桶打翻，提脚就走，当老女仆吓得赶忙拉住她："若被相府知道，你我性命难保"时，她又不知该如何是好，"我好苦哇！"急得哭了起来。当听说文举想吃家乡口味的团圆米果时，她先碎步后退，又急步向前"怎么，这团圆米果么？"折袖上扬抚胸，眼中充满希望，想到和高赏月时的恩爱情景，一曲〔四朝元〕如泣如诉，眼含热泪，赶忙挽起散发、卷起长袖，将手脸洗得干干净净，忍着被温氏毒打的伤痛，细心地和面、揉粉、调馅、搓团，把全部的思念和希望都寄托在这米果上面，为了让丈夫知道她已来京，怀中取出分别时各藏半颗的珍珠，包在米果里面，满怀深情地念："珍珠呀珍珠，我和高郎相会，就要全靠你了。"

第二段"急相会"是此折的核心。高文举孤灯独坐，正沉浸在去年中秋的回忆中，当他品赏着米果时，开始是漫不经心，接着他感到味道不错，吃着吃着，左右鼓动的腮帮停了，眼光凝视着米果，他感到奇怪："这米果倒象我家乡的口味，"他细细地辨别着滋味，米果在他腮边左右挪动，突然，他眉头一皱，吐出一粒"砂子"来，生气地扔在桌上，责怪做果人"不大洁净"。但又感到："味道香甜，十分可口，与我金贞妻所做，一般无二。"抬头一想，眼光一亮，手指桌上之砂"哎呀！莫非这不是砂粒么？"赶忙站起拿起砂粒在掌心一搓，朝灯下仔细一看，抬头倒吸了一口冷气，呆住了，"这不是和贤妻各分两半的珍珠吗？"急往胸前一摸，从怀内取出珍珠半颗，二珠合拢分毫不差。刹时心潮翻滚，激动得双手颤抖，凝望着捧在手心的珍珠，将它紧紧贴在胸前。

王金贞得老女仆指点，以打扫花亭为由，深夜潜入书馆，寻找高文举。在缓慢的〔水底鱼〕锣鼓经中，手拿扫把，碎步轻移边扫边走，双眼焦虑恐慌，悲哀中流露出期望，不时地前后、左右窥望，"更深夜静，月儿高，露冷心寒不敢嚎"。她急切地盼望与夫见面，又担心被温氏父女发现，脚下一滑，雀步踉跄，险些跌倒，急以帚撑住，突然扭身闪腰，引起阵阵伤痛，折袖抚摸伤处，想到眼前的处境，悲从中来："想从前，爹娘娇养，爱我如掌上珠宝，谁知今日受此苦况……"一曲〔江儿水〕唱得悲苦凄楚，催人泪下。想到高文举负义忘情，二老双亲倚门期望，怨中带恨，恨中有爱。演员运用手指、水袖或重指、或轻拂，配合脸部的细腻变化，动情感人。当发现已到书馆门前，她激情上涌，水袖一扬，上前欲推，手到半途忽然停住，怕被旁人撞见，惊慌地四处张望，不知如何好，急得在门口打转转，一定神，发现"纸窗"，立即手拈口水，戳破窗纸，踮足向内观望，突然水袖上收，一怔，"冤家正在里边打坐，

双眉紧锁，正是愁容满面”。她又痛又怜，不禁热泪盈眶，激动得不能自持，哽咽着喊：“郎君！我的高……”高字未完，猛的双折袖，把嘴一捂，被自己忘情的叫声吓住了，想到临行时老女仆的嘱咐，“行路要轻巧，说话莫声高”，她怕温氏听见，提裙踮足，悄悄步下台阶，看看、听听，四下无人，又回到窗前，想喊，又不敢，只得用手轻敲纸窗。这时，一阵噪声突起，她一惊，双眼圆睁。躬身甩发，转身云手飞袖，屁股坐跌地上，边唱边做“猛听得小鸟闹噪噪”，行动慌恐、急促、迅速。片刻，万籁俱静，慢慢移开颤抖着遮挡半脸的水袖，慌乱地向上看去，“啊，原来是夜鹰侵巢”。深深地嘘出一口长气，支撑起吓软了的身躯，再去敲窗，希望引起高的注意。此时，高文举斜倚书案，听敲窗声，一愣，走到窗下，并无别的声响，只有风吹落叶之声。正在纳闷，这时四更鼓响，王金贞在外又急又怕，眼看就要天亮，怎么办？她拿起扫把扫了几扫，蹲身抓起一把泥土，对着窗洞向里吹去，正好吹在高文举的脸上，他连忙闭眼挥袖，他百思不解，“夜静悄悄，怎有灰尘吹得到？”他迷惘了，向书桌走去。“高文举！”听见喊声，他一抓袖，猛地转过身来，手扶桌沿，险些站立不住，他惊奇，“相府之中，任何人都称我高老爷，是何人胆敢直呼我名？”快步至窗前，压着声音问：“外面是何人叫门？”“你的前妻到了！”真是妻子，他惊喜、兴奋、激动，大声一“啊！”手忙脚乱，快速倒步后退，配合大锣三击，唱“猛听得前妻来到，手中书卷往空抛。”同时依次在击乐中，以扇击书，打头，挑帽翅。然后扇一丢，书一抛，双袖一甩，拿起红灯就去开门，冲到门前又突然停住，将拉出的门栓骤然拴上，呆立门边，心想“莫非温氏着丫鬟前来戏弄于我？”转眼一想，“还要问个明白才是”。这时，王金贞听见丈夫开门，看看四周无人，拿起扫把紧步急走，就要进去，但欲开的房门又立即关紧，她心跳如鼓，哭泣地叫道：“高文举！”高文举正转身放灯，这喊叫声令他一震，急步至门边，抓袖背手，低声问“门外到底是何人叫门”，“我是你前妻到了！”片刻停顿后，文举又急切地问道：“下官不信，我要盘问于你，既是金贞妻，可记得你我在哪里分别？”“在河桥分别”。他二人两肩相靠。隔门对话，一内一外，一问一答，一个混身颤慄，一个泣不成声，六介问话，越问越急，越答越快。这段表演，把这对历尽磨难的夫妻，对爱情坚贞不渝，恨不得马上见面的急切心情，表现得层次分明，峰峦叠起。

第三段“痛相会”。高文举毅然打开房门，夫妻相见，四目凝视，大锣一击，猛然停顿，面对朝夕思念的亲人，二人心潮翻滚，百感交集。王金贞怨愤交加，不等对方说话，口咬甩发，卷起水袖，拿起扫把，对着高文举就打。第一次举起，想到夫妻往日情深，打不下去。二次举起，又怜他消瘦憔悴，心中不忍，痛苦回身，想到自己颠沛流离，受尽磨难，又怒火上升，再次将扫把举起，谁知“咚”的一声，高文举双膝一曲，跪在面前。这突然的举动，使她向后一震，见他眼含热泪，满脸愧疚，她的心在抖，手在颤，百般委曲，千种怨恨，万种柔情一齐涌上心头，只能以手指着他哭拆：“只道你为人至诚，谁知你薄悻忘情……”几十句〔江儿水·尾犯〕越唱越快，越接越紧，把王金贞满腹的辛酸苦水一泄而尽。高文举满怀愧恨俯首受责，面对受尽磨难的妻子，欲辨不能，欲哭不敢，只能跪在地上恭手抱拳，不停的纳头下拜，

乞求妻子的宽恕。王金贞余恨难消，伸着左手食指，狠狠地朝高文举额上戳去，只见他身子一歪，王金贞恐其失控闪跌又赶忙伸出双手扶住，泪眼相对，恨消怨散。王金贞扫把一丢，二人膝行向前，抱头痛哭，夫妻相认。

赣剧演员潘凤霞饰王金贞，唱腔优美动听，特别是〔滚板〕清唱，似行云流水，人物演得端庄善良，表演大起大落，层次分明。童庆礽饰高文举，表演细腻，极富激情，刻画的人物淳朴温厚，真实可信。此剧全本于 1958 年，由上海天马电影制片厂拍为舞台艺术片。

江边会友 弋阳腔《金貂记》中之一折。写尉迟敬德替薛仁贵打抱不平，得罪皇亲李道宗，被贬置田庄，江边钓鱼会友的故事。此剧风格古朴，表演豪放，富有生活气息，是弋阳腔净行的重头戏。(见彩页)

钓鱼：尉迟恭头戴草帽，短衣腰裙肩披蓑衣，左手提篮，右手执竿，迈着苍健的步子向江边走来，想到“适才借篙橹之时，我那乡邻给我一个好彩头，要我钓一尾金丝鲤鱼，来凑品肴”。说到高兴处，他仰首挺胸，放声哈哈大笑，语声苍劲有力，笑声爽朗豪迈，流露出大将的气质和风度。见江边篙橹现成，把鱼篮，钓竿一一扔上船头，解开缆绳，再纵身往前一跃，跳上鱼船，随着船身上下浮沉，降落时的一蹲一站，晃动着上身，同时看看船的两边，捋着髯笑了，“唔呼呀！人人道某家身体沉重，上得船来，小小鱼舟，就吃水一半了”表现了他虽退伍桑田，但仍为自己矫健的体魄感到欣慰。他手拿船篙，高高举起，仰着身向右边水中用力插下，又转过身将篙顶住左肋，俯身弯腰边走边撑，舶离江岸。他要找个好地方去把钓，他边撑边唱〔新水令〕“再不去听鸡鸣候早朝……”他剑指前方。摆手摇头，充满着自由自在，自食其力的喜悦。他拿起鱼竿不断地转开“鱼丝”，又装上捻好的“鱼饵”，抬膀举竿向前一伸，左手鱼丝往外一抛，然后蹲身“坐下”，捋着胡子，聚精会神地看着水中，看看左边，又看看右边。忽然，他目光一亮，跟着鼓点“扎！扎！扎！”身子三次震动，接着将竿猛的往上一挑，左手五指张开一抓，翻腕一看，“啊，一只螃蟹”，鱼竿一丢，满脸扫兴地“嗳！我道是什么大鱼，原来是只螃蟹”。对着螃蟹，手指边点边说：“你也前来戏某的钩，似你这等七手八脚，我将你好有一比。”右手指着前方，蔑视地“好比朝中李道宗，也是这等七手八脚，横行天下，今日撞着某家，偏要扭断你一只脚。”想到奸臣霸道，无比憎恨，用手扳下螃蟹的双钳，向江心丢去。他两膀高抬，五指伸开，怒视着江面，激动地念：“漫将冷眼观螃蟹，看你横行到几时。嘿嘿……”，夸张的动作和强烈的面部表情，把尉迟恭对李道宗的憎恨，集中地表现出来。在腰裙上揩干双手，又重新拿起竿，装饵、抛丝、坐下钓鱼，手托着白髯，紧盯着水面，少顷，钩竿微动，他双肩又是有节奏的三耸，将竿高高挑起，随着鱼的挣扎和晃动，引得他前躬后仰，看着被自己抓住的“大鱼”，高兴得伸手仰头，弯腰拍膝大笑起来。

会友：正当尉迟敬得为钓得大鱼而高兴时，他忽然停止笑声，聚精会神地侧耳凝听、唱〔滴溜子〕“忽听得闹咳咳击鼓鸣锣……”先是一怔，在帮腔句中站起，拉山膀，撕髯注目远眺；“乱纷纷人喧马叫却是为何?”右手剑指前方，有节奏地抖动手腕，边指边唱，边看边想，

他不愿看到朝廷人马，低头思索着避开的方法，眼光从右向左扫视，当发现"那旁有一柳荫"，心想"将船摆到那边躲避一时便了"，他一面唱：一面做着卷鱼丝，穿蓑衣，戴笠帽，撑篙摇橹的动作。一连串匆匆忙忙边唱边做的身段，表达了尉迟恭厌恶朝廷，决心不再参与朝政的思想感情。当薛仁贵亲自下马问他："置田庄有一位胡老爷，你可知道？"时，他眼角瞄见这官家打扮的人，头一扭，忽地站起，没好气地手指前方答道："置田庄只有一个胡老子，并没有什么胡老爷！"他摊手摆头，眼观远方，表示根本就不愿理采这一官场人。当听清真是故友薛仁贵来访时，他忽地跃起，喜上眉梢，他心里责怪自己，双手托胡子一甩，脚一顿，懊悔自己刚才的举动，掂足伸腰，激动地对着岸上招手："嘿！岸上敢是仁贵贤弟？"薛仁贵听喊，也高兴地回应："正是，舟船上面莫非是尉迟仁兄？""贤弟！""仁兄！""贤弟！""仁兄！""哟，哟！哈哈哈……"一对久别重逢的好友，一江一岸，遥遥相望，毫不掩饰他们的激动和喜悦，就这样隔江一呼一应，一应一呼起来，叫得亲切、热烈动情，兴奋的双眼，闪着泪光，伸颈扬头，你看看我，我看看你，几乎同时，又伸臂仰胸，纵情地哈哈大笑起来。前辈李福东，演到此时，在豪爽的大笑中，双肩配合抖动，把尉迟恭故友重逢的激情和高兴心理全盘烘托出来。欢乐使尉迟恭忘记了一切，大笑引起船体的猛烈晃动，才使他记起自己还在船上，他急于下船和好友叙谈，迫不急待地连连向岸上边唱边招手："贤弟！你那里等着等着，你且等着。"仁贵也赶忙招手要他小心："仁兄，你那里慢着，慢着，你且慢着。"尉迟恭快速地把钓竿卷好，往船上一丢："等我来把鱼丝卷着，再把那芦蓑衣褪着，青箬笠去着……"随着唱腔，一时躬背，一时伸腰，一时又对着岸上招手，生怕仁贵会走掉似的，急急忙忙做着脱蓑衣，去笠帽等动作，又拿起竹篙用力向水中撑去，走着"云步"和"蹉步"。快速地左右轮换插篙，将船向岸边拢去。没等停稳，他竹篙一丢，就向岸上跳去，二人同时双手一伸，四只大手，紧紧地将对方一抱，推磨、"进水"（里翻），惊喜地打量着对方，想到二人的遭遇，百感交集，双袖一甩，二人同时双膝一跪，拱手下拜。就这样，你跪我托，我跪你扶，三跪三拜，四目相对，又坦然地抖动着双肩，哈哈大笑起来，敬德并连连轻拍仁贵紧握的手，表现出这对挚友相见时的欢乐激动心情和无比的亲热。

弋阳腔净脚李福东擅演此剧，他与小生郑水笙配合默契，相得益彰。此剧曾于1955年由中国戏曲研究院拍为戏曲教学片。

何乙保写状　余江县赣剧团根据赣剧弹腔传统剧目改编，在表演上作了新的处理。

何乙保是位公正的讼师，由于他主持公道，维护法度，曾激怒大名府太守金鼎教，而被打断了左臂。他的表演全靠脸部表情及右手上的动作。笔是他表演心态的主要道具。

玩笔：幕启后，何乙保右手执笔，上唱："刀笔生涯经岁月，箭舌交锋度春秋……"此时，他心里没有任何负担和压力，情绪悠然自得，毛笔（木制的）在他右手五指中间打圆转，先由慢到快，再由快转慢，十分自如。最后，当他念到"刚才写完一状，正好歇息一会儿"时，玩笔动作方止，将笔轻轻置于桌上。

提笔：当告状人王氏求他写状时，何乙保表情起伏不大。听她诉到“手捧血衣双泪淌，



听诉冤情倍感伤”，他全神贯注，站了起来，当王氏唱到“……对我女施兽行掳上牙床……将我夫活活地毙命厢房”，他怒满胸膛地说道：“天下竟有如此忘恩负义之辈。”右手往桌上用力一拍，桌上的笔，蹦至二尺多高。他一个转身，接过毛笔再一个大幅度的动作转至台中，将笔高提过头，一个亮相：“好！老朽为你写状”。

抖笔：何乙保余怒未息，入座为王氏写状。在写状之前，以小指甲蘸水三下注入砚池，再磨墨，然后作运笔，拨掉笔尖上脱毛等动作。在询问案情中发现死者就是打断自己左臂的金鼎教时，他仇恨顿生，停笔不写，王氏发现后，接连唱了六个“莫非是……”的询问，他心情复杂，手不听使唤，配合着摇头而抖笔。每演至此，观众无不为之鼓掌叫好。当王氏唱到第七个：“莫非是我夫君断汝左手。”他又是一个大幅度动作，离开座位，接唱：“不作状非为别正为此由。”他将笔用力一掷，以示不予写状。

以笔叩头：王氏得知何乙保乃是先夫的仇人，只好不再求他而无可奈何地离去。此时，何乙保思想斗争也很激烈，想自己在大名府作状出名，就是以公正而著称，今日却私心泛起，配合着“见大嫂忿忿出走，不同我心头悠悠，思前想后惊回首，君子决不念旧仇”的唱词，以笔叩头。这个叩头轻、重、快、慢表示着他的思想起伏跌宕，最后，他决定把王氏请回，代予写状。主意已定，他用笔重重地往头上一敲，以示悔悟。

面笔：当何乙保正在写状时，他从女儿口中得知凶手正是自己的女婿，心情陡然紧张，而且不知如何是好。他双目凝视这支笔唱：“毛笔只有一头尖，甘蔗未有两头甜，为她写状婿必斩，女儿守寡到百年，假若是冤魂头上加罪愆，为心不忍愧对天，情与法，怎挑选？”唱到此时，他双眼盯着手中之笔，跌跌跄跄满台奔跑，似找不到解脱的办法，最后，他摔了一跤，醒了，爬起来面对毛笔接唱：“我应该排私念以法为本，效圣贤立公心大义灭亲”，一个亮相之后，提笔疾书为王氏写状。

此剧系赣剧贵溪班丑脚陈茂林代表作。1982年重排时，曾得他亲自指点。

黄鹤楼　赣剧弹腔《柴桑关》中的一折。衍三国周瑜向刘备索还荆州的故事。此剧喜剧处理，做工见长，剧本不满五千字，“戏”全在舞台表演中。是赣剧小生、正生的重头剧目。

周瑜埋下伏兵，诱请刘备过江，当甘宁禀报刘备已经过江来了，他起而下位，发出三声大笑，紫金冠上的珠子，翎子也随着笑声有节奏地抖动，眉飞色舞中露出骄横的神态：“刘备你也过江来了”。他自认荆州必可索还，高兴得侧身上位就坐，摇晃着翘起的靴底，双手

掏翎，绕圈翻舞，命甘宁摆队迎接，然后放下翎子，大幅度地整冠、撩袍、端带、抖水袖，双手掏翎反复舞动，左右观看，一个左转身踮步向前，放下翎子，摸嘴、抓袖、背手昂头而下，表现了周瑜稳操胜券的得意之情。在江边周瑜见刘备身边只有赵云一人，面露喜色，与刘备见礼时笑声不断，背过刘备却眼珠一转，脸色变得阴森可怕。当复与刘备对面时，又殷勤地搀扶他下船。周瑜暗藏杀机的心态，早被一旁护驾的赵云识破，当周瑜面带笑容硬拉着颤抖的刘备欲上黄鹤楼时，赵云从中插入，撞得周瑜向后一倒，踉跄三步，赶忙扶正被撞歪的金冠，发呆地望着赵云又不便发作，于是一闭劲、咬牙、强忍怒火，请刘备先上。周瑜正要上楼，赵云一把拉着他的袖子往后一摔，抢先



登楼，这使周瑜大惊失措，拉长声音叫了声"嘿……"然后左转身、颤冠、抖翎、抖手、搓手，并以手势比划：赵云是一员虎将，自己难以对付；又向右转，做着类似前面的身段。动作由快转慢渐渐恢复平静，突然又在一记大锣声中振作起来自言自语地说"这是我国，不是他国，赵云再有本领，也不过是一个……"。于是左脚一跺，两手往胸前一拍，似乎说我是水军都督，还怕你赵云不成。这段表演，把黄鹤楼的紧张气氛，把赵云的保驾决心，把刘备的胆怯不堪，把周瑜无可奈何的三种不同的心情全部表现出来了。饮宴开始，周瑜右足踏椅、左手掏翎，双眼逼视刘备讨要荆州，他连问三声，一下口咬翎尖，一下手指刘备，逼将过去，其声由轻到重，双眼越瞪越圆。刘备目瞪口呆，趁周瑜不备时，欠起身、伸手偷偷地去拉身旁的赵云，想求保护。但赵云却到别处巡视去了，当发现身旁没有赵云，他身子一颤，皇冠跌向眉心，看着周瑜逼人的目光，吓得连哆嗦都不敢哆嗦。赵云回来见主公如此狼狈，甚觉不安，走到他身旁拉他的衣服，他竟以为这是周瑜在拉他索要荆州，拼命地想甩掉赵手，当他从眼角慢慢看清这不是周瑜而是赵云时，身子一振，立刻挺胸坐正，壮起了胆，也伸手向周瑜讨还"东风"。周瑜把桌子一拍，蹉步向前将刘备拉下位来。赵云赶上前去，将周向旁边一甩，并以小指比示周瑜。周瑜十分气恼，一个急转身，双手掏翎，再次逼向刘备。刘备见赵云抡起拳头要打周瑜，赶忙劝解，并连连陪礼作揖请周瑜息怒，背着周瑜又禁不住握起拳头向其背后伸去，周瑜一回头，刘备急忙将手缩回，赵云举拳欲打，刘备连忙恭手下拜，但周瑜背过身去他又撸出拳头指指划划，口中不断喊出"莫打！莫打"。这里把蜀吴两国一场尖锐的政治斗争和周、刘、赵三人的微妙心态，以非常轻松的喜剧手法表现出来。刘备时时心惊胆战，但有赵云壮胆，也不示弱，和周瑜一样将手伸向对方；接着一个要讨荆州，一个要索东风，一手迭一手，最后周瑜将手压在上面，气势咄咄逼人，赵云抓住周瑜的手一扭，向前一推，周瑜左足一软，跌跪在地，手扶紫金冠，不停地颤着。赵云又将周瑜往上一

提，周瑜被甩得转身跌坐椅上，他从椅上跃起，怒气冲冲地边唱边走。刘备见周瑜要去传令，急忙扯住周袍，周将刘的手一甩，在〔急急风〕锣鼓声中足走垫步，一手抓袖，一手撩袍，转身、踢腿、小跳亮相下场。

在都督府，鲁肃报告刘备君臣已经过江去了，周瑜一惊，霍地站起，追问何人给的令旗，鲁肃将令旗呈上，周瑜紧跨一步，夺过令旗，左右反复观看，口里念着，"水军都督大元帅……"他念不下去，鲁肃接念"周……"。最后周瑜大叫一声"哎呀……"闭气变脸、双眼瞪着令旗，全身发抖。他后悔当年未将交付诸葛亮南屏山借东风用的令旗收回。造成了大错，又听鲁肃夸讲孔明是个活神仙，气得将令旗扔过头顶大声喊叫"哎呀！"转身跌坐椅中，抚胸欲吐。鲁肃拾起令旗交还周瑜，并说："这支令旗要好好藏起，再不要被诸葛亮盗去了。"更是火上添油。周瑜双手发抖，不时抚摸胸口，鲁肃告诉他"顺风顺水还赶得上"。周瑜全身一振，急作眺望之状。见刘备远去，双眉一抖，左手抓袖，右手抚胸，三次呕吐，以手拂痰，站立不稳，左腿往前一屈，欲倒，勉强支持，又往后倒。鲁肃急扶，并劝他"一计不成二计又来"。周瑜抓住鲁肃的手，慢慢抬头，双腿发抖，重复着鲁肃的话、作摇头状，忽然觉得双手带粘，肩一耸，急转身看手指，见血一惊，忙看身上并无有血迹，胸部又往上一抽，吐血（动作同前）左手一摸、一看，右手一摸，又见是血，双手在腿上擦干，再摸嘴，连看四次，发现地上有血，倒退数步，始知是自己口中吐血。一挣扎，配着三记锣声，脚踏地上血迹，然后撩袍转身甩蟒，欲站不稳，胸部一阵抽动，张口大吐，混身无力被鲁肃搀扶而下。

剧中饰刘备的乐一生唱腔"沉雄酣畅"，饰赵云的卓福生英气逼人，饰周瑜的严有源一身是戏。他们三人的"无言表演"，配合紧凑，扣人心弦，使观众看得目不转睛。该剧于1959年在北京演出被称为"是一出精彩的好戏"。

哑背疯　赣剧传统剧目《目连传》中之折戏。叙哑夫瘫妻乞讨事。赣剧有弋阳腔、昆曲、文南词三种路子，表演大同小异。此剧人物造型特殊，聋哑的老夫和疯瘫的少妻由一人扮演，是旦行做工独角戏。演员上身穿女装扮瘫妇，手拿折扇，下身穿草鞋扮男装，胸前用假老人代表聋哑的"丈夫"，双手反抱着瘫妇双腿（稻草扎的），背着她上街乞讨。通过开门、关门、上岭、下坡、摘花、品桃、过河、钻洞，二人的行动心态以及感情的配合，均由一人运用独特的技艺表现。（见彩页）

在"薄命红颜偏累世"的唱腔中，年迈的哑夫背着疯瘫的少妻上场。他躬腿弯腰，迈着沉重的步子，一走一颠。妻子驮在背上，看看年迈的丈夫，又偏身看看自己已瘫了的下半截，想到"夫妻无依双带疾"，眼中流露出无限的凄楚。

出门：她轻轻地拍拍丈夫的右肩，丈夫毫无反映，她微微一笑，又拍拍他，他感觉到了，偏过头来看着她，她用手向外一指，"走啊！"他明白了，点点头，向门口走去，在门边停住。她折扇一收，双手取门扛，又拔右栓，拉左栓，双手用力将门拉开，出门后回身关门，上锁，放好锁匙，转身托腮，看看天气晴朗，心情开始好起来。见老人欲向右走，就拍拍他，向左前

一指，当老人抬头时，她手一松，身子向后一闪腰，险些跌下来，慌忙紧抱老人。老人向她点点头，似告拆她，我知道，你要小心了。

上岭：二人抬头斜望左前的山坡，老人把她往上一托，背好她。她紧抱老人，俯身斜着头要他"仔细一点啊"。他跨着弓步，两人斜着身子，一步一步小心地向岭上走着，每跨一步，身子跟着摇晃一下，表现出老人背着妻子很沉重吃力。快到岭上了，他身子向上一挺，似鼓足劲地大步向上，到顶后，因身子控制不住，反向坡下冲去。忙用弓腿蹉步稳住，跨步转身停下，累得身子上下起伏，大口地喘气。妻子心疼得忙以手绢为他擦汗，又拿出扇子替他扇风，看着他急促的呼吸渐渐舒缓，向她点头弯腰表示谢意，她扶着他的肩，温柔地笑了。

摘花：她见前面盛开着好多鲜花，目光惊喜，高兴，快速地连连拍着丈夫，示意那里有花，我要去摘。丈夫朝她手指方向一看，也高兴地点点头，背着她跳跃着向花丛走去。他弓步向前一站，让她身子向前倾去摘花。看着这么多好看的山花，她目不暇接，竟不知采那朵好。终于选中了那最美的，伸手摘下一朵，拿到鼻前，眯着眼，摒着气，深深的一吸，"啊！好香啊！"又送给丈夫闻，他也点头晃身赞同。她高兴地把花插在右鬓，美滋滋地抱着丈夫要他看，当丈夫回过头看着她点头赞美时，她又羞涩地脸一偏，身一扭，不好意思了。这里，通过看花、嗅花、摘花、戴花等动作，表现了这对残疾夫妇对美的追求和对生活的热爱。

品桃：为赶斋济，忍着饥饿焦渴，他们匆匆走着。突然，她又看见了什么，让老人停下。原来前面有棵桃树，她比划着要去摘桃，老人跨步向前，她发现树上还有一个大桃，没被人摘去，高兴得伸手往上一拉，老人没准备，身子猛的往前一裁，怕她摔下来，又急向后一仰，脚仍没站稳，倒退着蹉步，差点跌倒，两人都吓坏了。她拍拍胸，定住神，轻轻地打打老人的腿，要他小心站稳，再去摘，老人跨马步站好，她左手上攀，右手摘下桃子，高兴地把枝一放，却忘了扶着丈夫，身子向后一闪跌，差点摔了下来，她歉意地一笑，拿出手绢，快速地将桃擦干净，拿到嘴边又立即停住。她摇摇头，指指丈夫，把桃送到丈夫嘴边，他把头一歪，不肯吃，要她吃，两人多次推让着，最后她娇嗔地硬行将桃塞在他口里，高兴地看着他吃，并为他转动着桃身。然后扔掉桃核，替他擦擦嘴，抚抚胸，问他味道可好，丈夫点头晃脑，表示不错，她甜美地笑了。

过洞：她低头看看又矮又窄的洞口，招呼他别碰着了，他点点头，弓着步弯腰横身向山洞迈去，才跨两三步，洞里显得更小了，他用蹲身、蹉步、云步慢慢移着向前。妻子紧贴在丈夫的背上，仰脸看着低矮的洞顶，防备着不让碰到自己和丈夫。终于走出来了，他伸着腰喘息着，她替他抹去脸上的汗水，为丈夫的劳累心疼地摇摇头，但为早得赈济回家过活，也只能这样，遥看集市不远，又满眼期盼地笑了。

赣剧演员杨桂仙用昆曲演唱此剧。她以精美的技艺，细腻传神的表演，生动地刻画了残疾夫妇二人的艰辛，痛苦和欢乐，引人入胜。她运用腹部的起伏收缩，使这一男一女，一

老一少，一疯一哑，一真一假的两个人物栩栩如生，他们的一颦一笑，一问一答，一走一站，一静一动，无不紧丝密扣。台下观众，无论站在哪个角度看去，都似两个真人。这种以假乱真的表演，令人难分难解，达到合二为一，一分为二的艺术境界。赣东北一带。曾流传着“杨桂仙，红了半边天，三日不看杨桂仙，观众要发癫”之赞美歌谣。

夜梦冠带　赣剧弹腔传统剧目《马前泼水》中之一折。演崔氏得知前夫朱买臣高官晋爵，自悔当初不该逼休，夜梦冠带做夫人的故事。旦行应工。杨桂仙擅演此剧。她以青衣，花旦为基础。吸收了彩旦与小丑的表演，自创了赣剧信河派的崔氏形象。宗彩琴师承杨派崔氏演法，又有很大的发展。尤其梦幻中的表演，一反青衣、闺门旦行当，抓住梦幻中崔氏变态的心理，以批判和鞭挞的手法，糅进了花脸、武生、刀马旦的身段功架，演出风格更加粗犷、强烈、泼辣。她的演出大起大落，大喜大悲，大喊大叫，大舞大跳，塑造了一个梦中戴凤冠，得意便忘形的又一个崔氏形象。



崔氏听说新任太守就是前夫朱买臣，坐在家中越想越悔，越悔越想当夫人，不觉疲倦，入帐歇息。随着更鼓三击，音乐声起，崔氏从帐后退出，她踮足碎步，双手垂直，慢慢转过身来，身子微微晃动，表现崔氏的梦魂在随风来回飘荡。她踮步密走，横步细蹉，边走边晃，至台中忽有所闻，遂转身向右，至九龙口，忽然她双手平抬，身子向上一震，伸着头，在小锣节奏中，向左右连看数次，然后注目定神，望着院公，丫鬟、皂隶手上的凤冠霞帔，一步一步，向后边走边退。双手腕节配合，不停地上跷，抽动。从崔氏的背面，表现出她内心的激动和变化。当众下人“参见夫人！”时，开始，她又惊又疑，慌乱地连连摇着双手，不知如何才好，在院公们向她下跪时，她吓得混身颤抖，双手抱头，两腿一弯，跪扑地上，半晌不敢抬头动弹。过了一会儿，她胆怯地从手指缝中偷偷观看，当得知朱买臣当了大老爷，专程差人前来迎接时，她“啊！”的一声，跳了起来，双眼圆瞪，踮步迅速后退：“当真？”众应“当真！”“果然？”众应“果然！”此时小锣一击，她双手朝大腿一拍，拇指竖起向前一亮，又惊又喜，高兴得一会儿奔向台右，一会儿又冲向台左，双手平伸，十指叉开，晃动着两膀，身子前后大幅度的晃动，颤抖着嗓音喊着：“崔氏呀崔氏，你也有今日呀！”念到最后，大步前跨，大抖双膀，大晃脑袋，猛的一个花脸身段，双手伸着虎爪向上高高一举，这些动作把崔氏此时大惊大愕，大喜大乐的心情，强烈地表现出来。接着，院公请戴冠穿帔，她歪着头，耸着肩，双眼盯着这荣华富贵的象征，随着板鼓节奏走“蹉步”，肩膀由慢到快，由弱到强，越耸越快，向着衣物渐渐靠近。刚欲取衣，又戛然停住，她要验证自己的威风如何，便招手示意，要丫鬟

替她穿衣。当丫鬟顺从地举着霞帔等她穿时，她又得意地端着架子，神气地挑剔，责怪："高了！""矮了！"怒眼一瞪，夺过衣服，凶狠地一掌，将丫鬟打坐地下，看院公举着凤冠，她又狂喜地耸着双肩，大声吼着："左了！""右了！"然后又一把夺过，把院公一推，指着他叫着。当众人簇拥着她穿戴完毕，冲着她竖起拇指夸赞时，她眉飞色舞，看着镜中变成夫人的自己，高兴得放声欢笑，挥舞着袖花，一会儿内折，一会儿外翻，然后右手捞着衣服的下摆，往上一提，大甩着左膀，美滋滋地扭着腰，摆着臀，走着八字花，满台飞舞起来，每到一角，便扭身翻袖端详自己，得意地笑声连连不断。突然脚下一滑，踉跄前栽，皂隶急忙扶住。她绕着二皂隶的脖子顺势一推，双抓水袖，身子猛地一转，叉着腰，在锣经‖: 乙答 乙 答答 オ オ :‖的节奏中，背袖踮足，运用要翎子的功夫，得意地把凤 冠摇得"沙沙"作响，摆头晃脑扭着身子向台内走去，然后往上一跳，高高地端坐在椅背上面，面孔一板，居高临下对着下面的丫鬟等人厉声问道："你们为什么不跪下？"见他们慌忙跪下，觉得很有趣，就接连叫着："起来！跪下！起来！跪下"果然，随着她的叫声，他们也越来越快地一起一跪，狼狈不堪，她却乐得拍手哈哈狂笑。然后抬腿往下一跳，端着"钢枪手"逼得下人团团打转。最后，坐在皂隶抬的"轿子"上，笑得前栽后仰，终因得意过度摔了下来，睁眼一看，却是黄粱一梦。这段表演，把小人得志的心态渲泄得淋漓尽致。

饶河班陈桂英也擅演此剧。饶广两派由于剧本路子不同，其表演也各有特色，广信班崔氏后嫁的是石匠，饶河戏嫁的是驿丞小吏，前者是一个性格泼辣的山乡村女，后者却是一个略带斯文的小市民主妇，广信班崔氏表演夸张，强烈，直露，饶河班崔氏较为细腻，含蓄，内在。如崔氏对镜梳妆，猛见容颜衰退，宗彩琴的表演是对着镜子急不可耐地连拔鬓边的白发，狠除衰老。陈桂英表演则是拿起粉朴忙施脂粉，掩盖皱纹。一粗一文，两种表演，各有千秋。

曹操逼宫　九江青阳腔《射鹿记》中之一折。写曹操逼王杀妃的故事。青阳腔传统表演，以辛辣的讽刺喜剧手法，处理悲剧性的题材，着重揭露曹操的专横虚伪和奸诈，刻画了一个挟天子以令诸侯的封建权臣形象。青阳腔二净艺人潘康泉，演来尤其逼真，眼睛一瞪同台演员不寒而慄，达到了《曲话》所说的"曹操之杀董妃令人愤"的艺术效果。"请赦"一段最为精彩。



曹操下令杀死董妃，汉献帝晕在椅上，曹操得意地大笑起来，忽然他眼一睁，笑声中断，觉得逼死皇妃总是"有罪"的，他看看自己的宝剑，又看看拖去的贵妃，徘徊左右，低头思索，两眼一转，终于想到："不免在万岁驾前，讨个赦旨才是，待我奏来"。于是挥袖撩袍，跪在献帝面前，叩拜请赦："启奏万岁，曹孟德带剑进宫，逼死贵妃，倒有些小小的罪过，望万岁念臣洛阳救驾，功在朝廷，赦了为

臣吧。”他纳头拜倒在地，未见回音，抬起头来看看，又恭手呼唤：“万岁，你要赦，赦呀！”急用水袖挥动招呼献帝，献帝还是不理。他气急地跑到献帝面前，高声大骂：“呸，难道你聋了？你哑了！”大骂不应，想了想，于是站在献帝一旁，嘴向上一咧，眼睛一斜，自言自语：“嗳！你不知道赦，”手指点献帝的头，又双手托起自己的髯口，头一摇说：“难道吾也不知道赦么？待我来传旨。”他大步走向台中，自当天子代传圣旨，大声叫道：“旨下！”又急忙跪下接旨：“为臣在！”又立即站起代王传旨：“曹丞相带剑进宫，逼死贵妃，乃是小事。念卿洛阳救驾、功在朝廷，将功折罪，领旨谢恩”。传旨毕，又赶紧回到下位，三跪三拜，恭恭敬敬地三谢万岁。谢恩完毕，一身轻松，哈哈大笑：“嗯！如今才保得一身无事。”眼珠又一转，想了想，又跪下奏本，说愿将女儿曹金莲送与献帝为妃。献帝仍然无声，他又拂袖左招，右招，口里叫着：“万岁，你要宣，宣呀！”献帝不理，他急得又跳起来和前次一样，跑上前大喊大骂，喊骂之后，看看献帝仍昏昏欲睡，气得横眉竖眼，向前走去，眼珠转动，满脸奸笑，口里念着：“哎！你不知道宣，难道我也不知道宣么？待我来传旨。”他又像前次一样，站在献帝身旁代传圣旨，传旨已毕，又跑到前面撩袍一跪，伏地谢恩，然后又急忙站起，代传圣旨，要娶曹金莲，说完又跪下谢恩领旨，随即又站起宣旨：“万岁有旨，宣曹金莲进宫伴驾。”当他女儿叩见献帝仍不应声时，他又跪下启奏：“万岁，臣女前来讨封。万岁，封她哪一宫？万岁，你到是封呀”。献帝还是不理，他又跑到献帝身旁大喊大骂：“呸！你当真就聋了，你当真就哑了！”看也不看献帝，双袖一甩：“嗳，你不知道封，难道吾也不知道封么，待吾来传旨”，又站到桌后，端着架子代传旨意：“旨下！封曹金莲为朝阳正宫，与孤同掌山河。”他不管献帝是何反映，只顾一句一句地封下去，然后父女相视一笑，将新人送入后宫。大事已毕。曹操得意地回到献帝前，垂首弯腰躬身下揖请驾，抬头一看，献帝还是不理，眼睛一瞪，凶狠地举拳在龙案上一击：“呔！请驾回宫！哟！哈哈哈哈哈！”然后，洋洋得意而去。

这里通过曹操的三次奏本，三次叫骂，三次代传圣旨，三次谢恩的舞台行动，把曹操矛盾、专横、奸诈的心态，深刻地揭示了出来。

送饭斩娥 九江青阳腔传统名剧《六月雪》中之折戏，叙窦娥的冤屈事。该剧唱做繁重，表演强烈火暴。其中甩发，跪步和特有的“顿步”更具特色，是青阳腔八贴应功重头戏，分送饭、斩娥两段。



送饭：表现窦娥婆媳生离死别的深切感情。窦娥为救婆婆，替罪入监，身受极刑，听说婆婆来探，悲从中来，内念：“婆婆！你不要前来，我这里不便哪！”声音哽咽。忍着伤痛，拖着水发手铐在〔闷锤〕锣中，一步一晃踉跄步出。至台前，水发向上一扬，看看自己浑身的

伤痕，又痛楚地将发甩下，念〔暂子〕："哎……婆婆老娘，你若进得监来，见我这等光景，兀的不是痛！"大锣一锤，甩发向后，俯身向前，眼含热泪："痛煞你了，婆婆娘。"声音短促凄励。虽然不忍让婆婆看到狱中的惨景，但内心却很想见到亲人，在〔浪里〕声中，睁着渴望的双眼踉跄移步，和蔡婆相互交叉换位，呼唤寻找："婆婆在哪里？"至台中转身，大锣一击，窦娥甩发，突然怔住，看着老 人，心痛地急步向前冲去，悲凄呼叫："婆婆！"双膝跪地，扶抱婆婆伤心地哭了起来。牢卒上场后与禁子对话，禁子又与蔡婆对话，窦娥见蔡婆与禁子神色紧张，预感到有事发生凶多吉少，近前探问："婆婆！你与禁大哥讲些什么？"见蔡婆一惊，眼含热泪，支支吾吾，更觉气氛不对，恳求婆婆不要瞒她。青阳腔的演出，此时从三人口中，三次提到六月初三决斩窦娥，互相隐瞒，互相询问，口白中间插以〔暂子〕锣经，一次比一次气氛紧张，一次比一次隐痛难言，最后蔡婆悲痛欲绝地说出："六月初三要将你决斩哪！"此时，马锣重击，窦娥水发猛地向上一甩，双眼一瞪，在"啊！"声中"对眼"，碎步后退，连续甩发数周，混身颤抖着昏死（硬僵尸）过去。窦娥的愤、怒、恨、怨全在这些动作中表现出来。接着在昏迷中唱〔斗黑麻〕："罹此极刑，定因枉孽……"睁眼后，怨恨交加，甩发前冲，见蔡婆背身哭泣，想到她将孤苦无依，心如刀绞，强忍悲泪拉着蔡婆双手，深情而又焦虑地唱："只因老去无依，见此惨烈，今日会，明日别。"偏头暗泣，二人紧握双手"扯四角"，相互朝左右仰身对望，晃首顿足，表现出孤婆寡媳难舍难分，痛苦已极的情景，然后窦娥在〔大三锤〕节奏中悲痛地甩发三周，唱："兰摧玉折，怨声千万结！"又一次满腔怨愤地甩发，转身怒视右前方；"哎！张驴子天杀的！"怒目前视，在〔大拗锤〕中走"踮步"，手从右向左划圈，前倾上身，颤抖着狠狠地向前指去，满腔的仇恨，都集中在这一指上，又紧接〔大参锤〕甩发五圈，向上一扬，猛撤前腿，愤怒地唱："日落西山，此仇不灭！"在帮腔中再次踮步前冲，戴着手铐的双手，用力向前指去，表现出窦娥对豺狼世道的强烈仇恨。禁子赶蔡婆出去，婆媳难舍，紧紧相抱，不肯分离。禁子分开两人，通过"出水"、"进水"，窦娥跪抱婆婆膝不放，禁子把二人用力推开，窦娥跌扑于地，甩发爬起追婆，见蔡婆被禁子推得摔出门外，心痛欲绝，急忙"膝步"向外追去。禁子抢前一步，关上牢门，窦娥婆媳隔着"门"，一内一外，一拉一推，企图把门拉开。禁子反身强拉窦娥入内，蔡婆在外痛不欲生，以头撞门，窦娥闻声，凄惨地喊着婆婆，被拖跪地走后跪步下场。这里通过多种甩发、跪步和强烈的锣鼓经，表现婆媳生离死别之情，撕心裂肺，催人泪下。

斩娥：通过出监，刑场，着重表现窦娥呼天抢地的反抗精神。刀斧手吼叫"窦娥出监"！窦娥内唱〔端正好〕"没来由犯王法，葫芦提遭坑陷"。唱腔中夹以颤抖的哽咽声，十分悲苦凄楚，唱毕，在〔闷锤〕锣鼓经中，从下场门踉跄跌出，大锣一击，抬头甩发，见二刀斧手，猛然一惊，向前疾冲。二刀斧手举钢刀飞步向前，将窦娥打倒，窦娥走吊扑虎，又将她提起，摔跪在地，反绑插标。窦娥痛苦地挣扎着，无奈身体瘦弱被刀斧手夹臂腾空，在〔急急风〕中，蹉步横走"之"字花，拖出牢门下场。锣鼓声突止片刻，在死寂的气氛中，沉闷的大堂鼓"冬

一冬一冬”三响，紧接一阵先锋号凄厉的长鸣，“闲人站开！”刀斧手威严的喊声，夹杂着先锋号声，“决斩窦娥！”缓慢而低沉的呼喊声自远而近，舞台上充满着法场的阴森恐怖和窦娥蒙屈含冤的冲天怨气，使人胆颤心寒。接着，在震耳的〔急急风〕锣鼓声中，二刀斧手一手举刀，一手分夹窦娥双臂，拖跑上场，从左至右，半圆场至台中，刀斧手猛摔窦娥，窦娥不服，在〔三锤〕锣中，纵身上跃，腾空三举三托，表现了窦娥不屈的反抗精神，也表现了统治阶级法律的凶残。刀斧手粗暴地把窦娥压跪在地，她甩发前搭，精疲力尽，念：“上——天，无——路！入——地，无——门！”声音悲苦凄凉，每念二字，中间吹奏一阵先锋长号，紧接一声“老天！”一下甩发，一击重锣，甩发向后一扬，怒视上苍，眼含热泪，仰面长呼：“想我窦娥，遭此不白之冤，死得好不明白！”在〔大参锤〕中有节奏地甩发三周，然后猛地向上一甩，跃立台中唱〔一江风〕、〔滚绣球〕，大段的滚唱，一气呵成，唱腔中夹以响声如雷的锣鼓点子，配以多种甩发和青阳腔特有的“顿步”，情绪激昂，节奏鲜明，吐出了人物的满腔怨气，把窦娥悲愤激越，呼天抢地的怨恨之情淋漓尽致地展现出来，取得了使观者心灵震颤的戏剧效果。

此剧，青阳腔前辈艺人闻昇广最为拿手。他的硬僵尸和唱腔最佳，一句“没来由犯王法……”的散头，腔中夹以颤抖的哭声，能使观者鸦雀无声，听者潸然落泪。

近代艺人曹跃春又以“顿步”甩发著称。他走顿步，使人感到他脚铐十分沉重，步履艰难；他运用甩发，全剧近三十余次。上、下、左、右，急慢、强弱，传情达意，变化万千。

二十世纪六十年代，赣剧演员邹莉莉，师承曹跃春饰演窦娥，熊丽云饰蔡婆，又用多种不同的跪步，丰富了此剧。

姐妹拜月　九江青阳腔传统名剧《幽闺记》中之一折，演王瑞兰和蒋瑞莲花园拜月逗趣的故事。四旦、八贴应功。由曹跃春传授。



瑞兰思念蒋世隆，又不愿被父母知道心事，只得偷往花园对月倾诉，以解内心的压抑与苦闷。在深沉的音乐中，瑞兰端着香盘，手拿折扇，斜垂着头，眼含忧愁和焦虑，走着“蝶步”，至台中，看看手中的香炉，想到父亲狠心拆散鸳鸯，那患难与共的亲人安危未卜，心中无比痛苦和委曲。她凝望前方，一声长叹，缓缓地开扇亮相。唱〔青衲袄〕，“几时得把我烦恼撇……”强烈的思念之情，使她心如火焚，她手扇并用，在胸前轻轻柔动，配以原地疾走“蝶步”，表现了她内心的激动和不安。正欲前行，突然，瑞莲“姐姐等着”的喊声使她身子一震，水袖无力地下落，眼神慌乱，不知如何是好，她急步向前，看看香炉，心想，可不能让义妹知道。于是她一会儿向左走，一会儿又向右，趑趄不定，少倾抬头，眼一转，提防地看着右前方，急忙把香炉藏在假山石后，走回原位，定了定

神，看着义妹上。

瑞兰为防泄露隐情，对义妹的猜测追问，极力掩盖，当瑞莲指着她唱："姐姐你绣罗裙宽褪了褶"时，瑞兰一惊，下意识地水袖一垂，身子微含，赶忙以袖挡住自己瘦弱了的身躯，慌乱的眼神中流露出诧异，正低头六神无主时，瑞莲踮步挨近，绢帕、折扇在她脸前左转右旋，还叉着腰故意用肘把瑞兰挡着的长袖向外一拨，斜着眼俏皮地紧盯着她的眼睛问："姐姐，你莫不是想……"瑞兰感到这咄咄逼人的目光，似看穿了自己的心底，眼不敢正视，"若无其事"地走向一边。当瑞莲紧追身后，双手点着她唱"莫不是想郎君，怕春光漏泄"时，瑞兰一惊，水袖猛地一下上叠，呼吸也急促起来，她又羞、又恼、又怕，她要制止她，忽地转身一抓水袖，直视瑞莲，用力下甩，双手左右开弓点着瑞莲的鼻梁，板起面孔，一步一步逼着瑞莲踉跄后退，唱"俏姑娘竟敢大胆泼撒野"。手指狠狠地一指，水袖重重地一掸。这些假装生气的动作，表现了王瑞兰在封建礼教的束缚下，想爱不能爱的痛苦处境，所以她先发制人，以掩盖自己的隐密。

瑞莲要走，瑞兰不知是计，暗暗高兴。又担心她还会回来，赶忙喊住，试探地问："妹妹，你去了，还来不来？"瑞莲眼珠一转回道："唔，不来了。"板鼓一击，瑞兰脚跟上踮，立身一振，脸露喜色，见瑞莲回头，又忙收回盯着瑞莲的眼神，"悠闲地"向远处瞭望，在"答 <u>才 0</u>"鼓点上，瑞莲蹲身"卧鱼"，走"矮子步"躲在花丛下。然后又悄悄地隐在瑞兰身后，忽左、忽右，时听、时看瑞兰的举动。与此同时，瑞兰水袖上收，背供一指，心想她真走了，兴奋地转身一看，没人！又在急促的鼓点中快步追向台左，仔细环顾。又背袖凝神细听，无回声，她以为瑞莲确实去了，如释重负地慢慢自语着"这丫头果然去了"。轻嘘出一口长气，水袖缓缓地下甩，像把刚才的忧愁和紧张，全都化在这柔柔的一甩中了。

瑞兰拿起香盘，上前拜月，在念"我不免焚香保佑郎君"时，着重强调"郎君"二字，当念到"保佑"时，一个小停顿，水袖双扬，往前一亮，延长并提高音量深情地念出"郎君"二字，眼中闪着泪光，似看到了远方的亲人。她折扇护胸，左袖搭肩，走着"踮步"慢慢向前，唱"天哪天"仰望着青天，虔诚而又激动的目光，寄托了满腔的希望。继而又伤感地甩袖，低头垂眼暗暗落泪。"无奈夫因疾病纠缠"，她左右袖柔软地双扬抱肩，痛苦地看着前方，想到离别时丈夫病中情景时，她左袖内折，右腿后撤，抱扇贴胸，向左后抑势凝看，接着上右步，身子前倾，扇往前伸出，似要扑向那病中的亲人，表现出王瑞兰对蒋世隆强烈的思念和深沉的爱怜。

后来，瑞兰终于向义妹倾吐了内心的辛酸与苦闷，感到了幸遇知音的喜悦，这时她一改忧郁低沉的面貌，动作也轻松欢快起来，和瑞莲一起抛扇，飞袖、顶扇旋转，亲热地称姑道嫂，对唱"如今更加亲热……"，二人高兴地"出水"，小跳步，耍着"绞扇"花，一时左拧，一时右绕，踮着脚尖，走着密步，一步一退，唱到"你是我的姑姑"时，二人对称轻柔地扭舞着脖子，摇着头，时而背身扭晃，时而转身朝前轻摇，最后拉着义妹，飞帕转扇，耍着"荷花

袖”,“车轮袖”下场。表现了王瑞兰又喜又羞的少女情态。

1959年江西省赣剧团继承整理此剧,段日丽饰王瑞兰,邹莉莉饰蒋瑞莲,在舞台调度,人物性格上进行了丰富加工,次年赴东北三省,山东及北京上海等地演出,均得专家、同行及观众好评。

1961年段日丽和童明明以此剧参加江西省青年演员会演大会演出,又将东北二人转的扇子花和绢帕功溶于此剧,使该剧更具特色。段日丽演的王瑞兰,以婉转缠绵的唱腔和细腻感人的表演,获大会优秀表演奖。同年,朱德委员长来南昌视察,观看了此剧,并提诗赞美。

姜女送衣 盱河高腔《孟姜女》中之一折。表达了孟姜女送衣寻夫,万里跋涉历尽风霜之苦。全剧音乐由〔山坡羊〕、〔下山虎〕、〔桂枝香〕、〔沉醉东风〕、〔驻云飞〕等五支委婉悱恻的曲牌组成。

旦扮孟姜女在过场音乐中上场,她背台侧身小步出场时,右手挽在背后,稍稍托住肩上斜挂的包袱。〔山坡羊〕散板唱句后,结合第一个强拍的节奏,弹肩微微一抖,同时右手顺势将包袱向上轻轻一送,表现出包袱的重实和身体的负累,显示出人物的倦乏。轻轻开唱〔山坡羊〕,表现从远到近,长途跋涉,举步维艰的情景。整场戏只在念到“奴孟姜女……”时,在台中停步,暗合“报家门”的调度程式,接走圆场。唱完〔山坡羊〕,再用夹白。唱〔下山虎〕,“崎岖险道……”则作直线行进,表现“娇怯孤身,疲倦不堪”等身段;接唱〔下山虎〕时演员再度侧身行进的表演,在身段,步法的处理上表现了惊险的情景:侧身虚拟以背紧贴崖壁,两臂平展,右手探抓可攀物,左手横伞持中,以保持身体重心的平衡;小心低头,两眼注视落脚处,脚走“探步”。表现道路之崎岖。



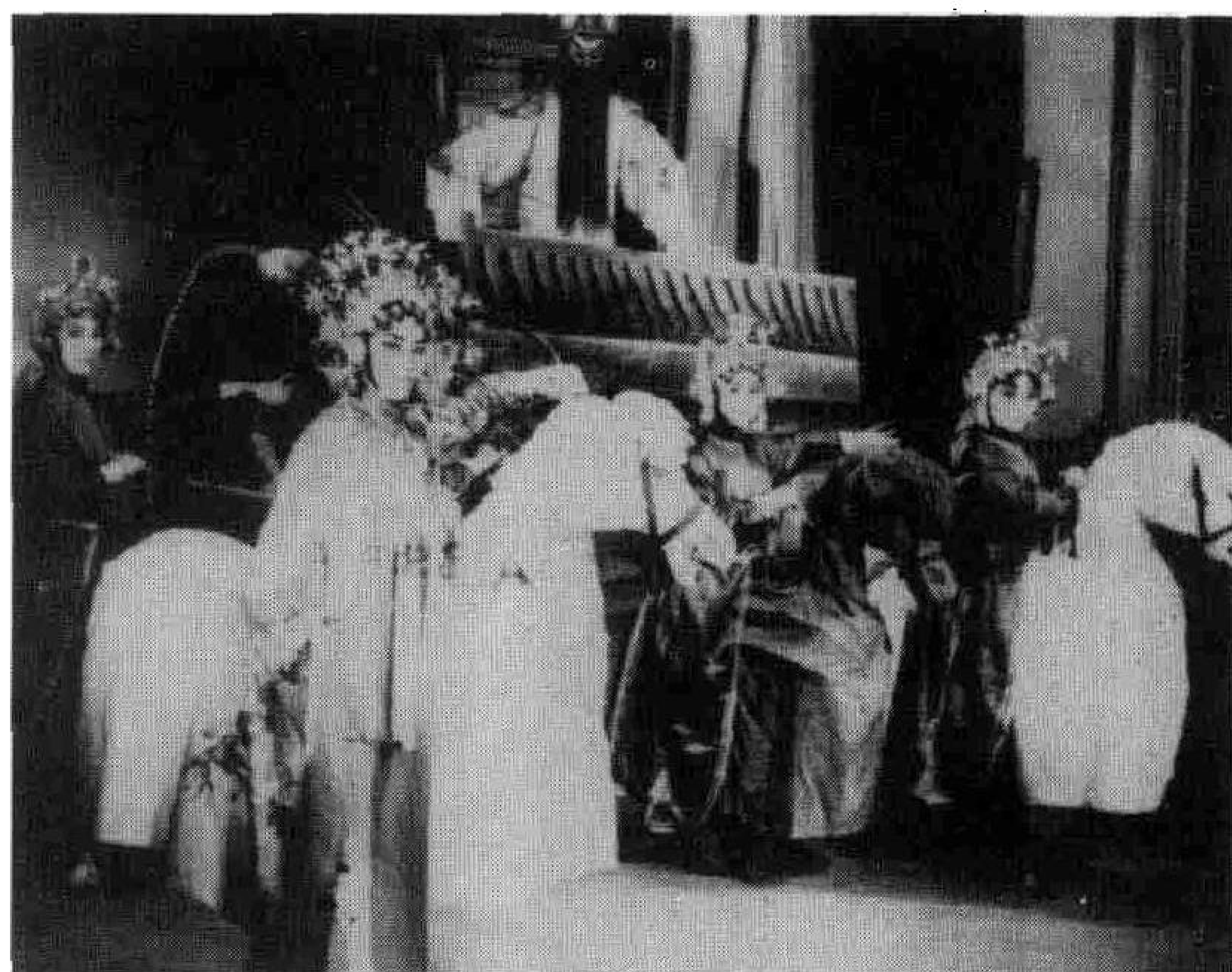
〔下山虎〕中段“遮不住野马氤氲,那更朔风又紧,彻骨寒侵”句中,随着音乐造成的狂风气氛,孟姜女作遮挡躲避的身段。风自左来,她转肩低头右偏闪避,同时左手起水袖作挡风状,用巧劲将水袖甩飘上飞,再旋动手腕使水袖翻卷下来,形象地表示出风势的狂猛。叩谢乌鸦引路时唱“多多感承,多多感承……”的动作中,紧密结合唱词的重叠句和唱腔的反复旋律,三揖三拜,节奏鲜明,姿态优美。念“且在这草茵之上打坐片时”和“来此乃是大河……”两段夹白则分别停止在台右和台左两个方位,形成舞台位置的对称美;念夹白“眼前三条大路……”时,止步台中,眼神茫然侦望左中右三个去向,这单调中有机变,平静中有起伏的调度,将观众引入了风雪关山,苍茫浩瀚的艺术境界。

〔桂枝香〕尾段“履薄临深,风雪万里行”中,姜女“踮步”行进,小心翼翼,临深提腿,神

态惶惶，风雪骤至，小伞不张“自开”，随风刮走，姜女急走，“鹞子翻身”紧抓伞把，随风向旋动将伞弧线拖回，再顺势俯身“卧鱼”，以伞掩盖全身，成“蜗藏”状，静场，音乐再起时，姜女挣扎立起，伞迎逆风，步踏深雪，艰难向前。

〔沉醉东风〕中段，“来此已是大河，上无桥，下无渡……”接唱：“我只得牵衣涉水……”右手持伞(收拢)横拿，左手牵起衣角，抬腿轻落，点水回收，略有犹豫后，毅然下水，趟涉而过，水急沙深，鹅卵苔滑，左脚滑出腿伸难收，腰肢不禁后仰，将要跌入水中时，急以右手之伞竖直插入沙底，撑住身躯，再用力收腿起腰。

在〔驻云飞〕曲牌唱腔中，姜女走过万水千山，疲惫不堪，情绪消沉，当发现城垛遥遥在望，她凝信参半，不禁踮脚瞩目仔细侦视，证实确将到达目的地时，欣慰之情遽而跃上眉梢，肩头一振，将包袱往上一挑，右手“兰花指”笑指前方，左手持伞挽向背后，奋力挪步急下。(见图)



哭殿·点马　宜黄戏《四国齐》的两折。魏将吴起犯齐，齐景公因无良将，孰战孰和，举棋不定。老臣晏婴点破，始知武艺高强的钟后尚在人世，旋即请回钟后，率兵围敌，打败吴起。齐景公以大花应工，而表演则全用小丑动作。

哭殿：齐王上殿，探马连报魏兵逼近齐都。当探子第一次来报时，他端坐龙位，微微一怔；二次来报，便不由自主地离位站起，但自感失态，又慢慢坐下；至三次来报，说吴起人马离此只有五十里路时，他手扶桌沿猛地一立，嗓音失控地颤颤而道：“再、再……再探”，然后左转身，右袖搭肩，左手扶椅，怔在一旁。尚未等他回过神来，探子第四次急急跑上，在〔急三抢〕锣鼓声中，他随着探子手示比划，明白敌军人马已将京城团团围住，急得在桌后左右来回疾走。最后面对昏死过去的探子被龙套高高举着抬下，金殿上孤零零留下太监一人的惨状，他大声悲嚎：“啊呵！孤的江山死定了啊！”跌坐椅上，慌乱指使太监撞钟擂鼓。太监禀报，朝王鼓已破，敲打不响。他以为太监不中用，便疯疯癫癫亲自走向鼓边，以虚拟的动作双手持锤作击鼓状，甩着水袖，理着髯口，时而晃头，时而顿脚，嘴上念着“咚呀、咚呀”，并说“好了，好了，朝王鼓打响了，孤王的江山有救了。”当太监说：“那不是鼓响，那是陛下的龙音。”齐景公又顿脚甩袖大哭说：“哎呀，死定了啊！内侍摆驾钟楼，与我敲打聚将钟啊！”太监说：“聚将钟也坏了，打不响了”。齐景公又说：“尔等无用，待孤王来敲吧”。又甩袖理须，用虚拟动作撞钟介，嘴里不断念：“呵汪、呵汪，汪里汪当响，响里响汪当，聚将钟响了，孤王的江山还有救。”高兴得拍掌舞袖。太监又说：“不是聚将钟响，还是大王的龙音。”于是齐景公号啕大哭；江山无救了。他来到文

班，对幕内，求文官替他作主。文官说："我等文官理不得武事。"他又哭着来到武班，对幕内，求武将领兵退敌，并允诺分给江山作条件。众将说："少了啊！"他便提出：一九分，二八分，三七分，四六分，对半分，直至恭首泣求"你做君来我做臣"，还是无人出兵。他双袖一垂，心情无比绝望，顿时想起了良将，后悔废了钟离春，唱〔二凡简板〕："我叫啊，叫一声钟梓童，我哭啊，哭一声钟离春，悔不该轻才重貌把谗言听，到如今美貌夏姬退不了兵"。演唱中连连顿脚槌胸，伤心已极。正待提笔向吴起写降书，猛然想起老臣晏婴。不觉喜上眉梢，得意地把笔一丢："呀呀，想起来了哇，有了晏婴，孤的江山有救了，哈哈哈……"一见晏婴，连忙下位，亲自端椅，双手扶他坐下，要他出谋退敌，晏婴问："你不去找夏后？""嗳，她手无缚鸡之力，焉能退得魏兵"，"那你叫钟娘娘去呀！"听说钟娘娘，齐王又伤心起来："死了，死了！"当晏婴说钟娘娘没死时，他全身一振，猛的拉住晏手，半信半疑问"真的？"得到肯定答复后，他心花怒放，皇冠一整，双袖向两边一甩，神气起来，他昂着头手指前方边说边晃："吴起呀吴起，你也不要兴风作浪，你的对头还在呀！"见晏婴在笑，便一把揪住晏婴，右手向他一伸："拿来，""拿什么来？""拿钟后来。"晏婴答应领他去见钟后，他又向后一缩，痴笑着说："钟梓童，你可要保好驾啊。"

点马：吸收民间灯彩形式，扮演者一律身扎竹马表演。钟离春头戴七星额，身穿大红刀马衣，手持弓剑，腰上捆绑一匹金色大马，众女兵分跨红、白、黑、桃多色坐骑，在花园跑马练兵、踏鼓而舞，忽驶忽转，忽聚忽散，齐景公在一旁点马，他边唱边做，一匹一匹地数，从一到十，又从十到一，多次反复，越数越快，舞台上充满着兵多将广，人喊马叫的热闹气氛。齐景公跳下城楼，他一边数马，一边跟在马群中来回穿梭，手舞足蹈，哈哈大笑，把点马时的喜悦之情，推向高潮。最后追到一匹黑驴子，一把拉往黑驴子的尾巴，被黑驴子踢了一脚，跌了个四脚朝天，他非但不怒，反而大笑不止，稚气十足。

应用贤扮齐景公，吴松林扮晏婴，黄娴媛、唐冬兰扮钟离春。

南京立帝　东河戏传统剧目。写朱元璋与陈友谅联合破元，收复江南十三省，陈友谅得胜回营，见朱已在南京立帝，甚为不服，和刘伯温拈阄争帝的故事。为东河戏净脚做表重头戏。拈阄一段着重塑造陈友谅头恼简单，有勇无谋的莽将形象。



拈阄：陈友谅扫平狼烟凯旋，满怀欢喜大步上场，正值朱元璋登基完毕。他见众将俱在，双手一举向众人招呼："来来来！快保本帅做皇帝。"刘伯温告诉他："你已经来迟了，我们已立新主登基了"。他一愣，向上一看，边指边念："洪武元年，

啊!”双目一瞪,想到自己东征西杀,损兵折将,死的死,亡的亡,如今倒让别人坐了天下,立了年号,心里好生气忿,于是拔剑向左右冲去,被林立两旁的将士举枪持刀栏住,吼声逼退。他看看四下兵多将广(舞台上四堂手下,八员大将),人才济济。而自己呢,只剩下几员散兵残将。哪是他们的对手,无奈把髯口一甩,剑一收,气愤地将刘伯温拉到台前向他吼道:“我陈友谅在前方南征北战,出生入死大大的功劳”,说时东指西画,怒气冲冲。然后双手姆指往刘伯温脸前一竖“你们反保新主登基,我陈友谅不服!”他配合髯口左甩右甩,右手指着刘用力一挥,接着又左手一挥,“不服!”双手将腹部猛地一拍,一摊一甩,连连讲着“不服!”气得敖头烈脑(即歪头扭颈的形态)怒冲冲立在一边吹须瞪眼。刘伯温善言相劝,并说,朱在南京立帝:“你可到九江为王,专管上七省,还多管了一省呢!”他听说上七省地盘更大,便转为笑脸,满心欢喜抚着胡子答道:“九江为王?”斜视着刘伯温:“好好好!”但转眼一想:“唔!要问问清楚。”当得知上七省是苦寒之地,下六省乃是鱼米之乡时,他大嘴一张,眼睛瞪得溜圆,感到上当了,忙拉回刘伯温:“上七省是苦寒之地,我不要!下六省才是鱼米之乡,我要南京立帝!”最后,刘伯温提出拈阄而定,他先是一愣“拈阄?好!就拈阄而定,哪个先拈?”手下回:“我等先拈!”“我先拈!”陈友谅拈字未完,只见两旁手下刀枪一举:“我等先拈!”喊声如雷。陈友谅心想自己连战连胜,手气一定好,他面部表情坦然,但又不大放心,认真地伸着头看刘写好“南京立帝”和“九江为王”的字条,一一放入阄筒。摆好香案,满台手下和刘陈依次而上,对天祈拜。礼毕,他盯着刘伯温拣去一阄,慌忙拿起筷子就向阄筒夹去,手捏阄条紧张地避向一边。刘伯温要陈先开,“好好好,我先开,我先开”,他看看刘,退至左台角,又回头看看,见刘没有注意自己,才背冲着对方,偷偷地在左腰下拆开阄条,念着:“九江为王,啊!”大锣一击,将身子猛地向后一晃,眼睛瞪得似铜铃,谁知刘伯温还故意举起自己的阄条叫他看:“陈将军,我是南京立帝!”陈胡子一掏,把脸挡住,口里叫着“哎,吔吔!”表现出一副无地自容的样子。抬头一想,龙爪高举丢掉阄条拉过刘伯温急得直叫“哎刘将军,这做阄是你做,拈阄又是你等先拈,本帅不服,不服!不服!”又是挥手,挥髯,拍肚向刘甩去,听刘说:“既然不服,我们再次做阄,陈将军先拈?”他高兴地晃动着全身:“我先拈?”见刘点头,连说:“使得,使得。”更加认真地看着刘一张张写好阄条丢入阄筒,不时地点头晃身。阄放好后,听刘伯温一声“请”字,他眼一亮,袖子一拉,右手虎爪一伸说:“好!待我来拈。”在〔新水令〕曲牌中,左云手,抬脚提左靠腿,又转身右云手提右靠腿,接后转身扔靠牌,抬虎爪掏翎亮顺风旗,背向前蹉三步,再向后点步滑三步,又接着原地快速滑步,突胸翘臀,扎在腰部的靠旗和翎子剧烈地晃动,从背面展现了陈友谅不平静的心情。上椅后右腿踏桌,侧身撕髯左手高举,右眼斜视着阄筒,右颊肌肉紧张地颤动,看清筒内的阄条,然后转脖点头,反转身左腿踏案,侧身右手撕髯,以左眼斜看,同时左颊颤动,再点点头,又转身右脚踏案,正向双手撕髯,向筒内看,两颊和双眼快速地颤动着。通过眼神、髯口,双颊的技巧和越做越夸张的身段,把陈友谅紧张、急切的心情,表现得层次鲜明,恰

到好处。接着他头一点，手一举，音乐停，在静场中，他仰视苍天，颤声高呼："苍天哪，苍天！"剑指对天一指。托起自己的髯口："本帅如有九五之尊，拈他个……"右手拿起筷子，左手抓着阄筒："南！ 京！"每念一字，在阄筒上敲打一下，念到："立帝呀！"同时双手高举全身向前仰摇三次，眼、颊跟着迅速地颤动，胡子吹得中间一支飞起，一会儿又向两边平扬，表露出他想做皇帝的强烈愿望和极端紧张、激动的心情。他高举的筷子不停地颤抖，看着阄筒，抖颤的右手在脸前一晃，身子前倾，左眼斜视着筒内，左额不停地颤动，接着右额、双腿、全身跟着剧烈地颤抖起来，越颤越急。他抖着右手拈阄，刚一拈出又猛的扔回，身子朝前一扑，双手把阄筒一抱，生怕又会拈错。少顷，偷偷看看两旁，又转身望着苍天，指指自己，抱拳一揖，乞求保佑，然后把双袖往上一拉，左脚往桌子上一踏，拿起阄筒，在三锤锣中，右手朝头部猛击三下，快速夹起阄条，跳下椅来，此段戏越演越紧，集翎子、髯口、颤功为一体，性格突出，技艺精美。

东河戏净脚谢文明、谢元谱擅演此剧，前者讲究人物脸部和眼神的刻画，后者长于莽将的身架和力度。二谢之后，黎德坤演此角，又在翎子功和腿功方面有了发展。

林冲黑夜渡黄河　吉安戏高腔传统剧目。宋代林冲被权奸高俅陷害，流放到沧州看管草料场，高俅又命陆谦等人火烧草料场，企图谋害林冲。林冲杀尽陆谦等人后，即向黄河渡口逃去，高又命东京"飞叉兵"一路追杀林冲，至黄河渡口，与林冲激战。在十分危急时，梁山好汉赶来接应，与林共破飞叉兵，同上梁山。该剧通过林冲对家破人亡仇恨的回忆，描写林冲被逼投奔梁山的心情。有不少的优美身段表演，其中"野鸡步"、"打叉"尤有特色。

打击乐起三通战鼓，造成紧张气势，林冲身穿袴衣，腰裙，黑色彩裤，脚蹬薄底靴，头上有一米三长的甩发，急锣声中跄惶冲上，至台中一跌，单腿跪地"甩发"，由慢到快，约一分钟，立起亮相，背向观众唱吉安高腔中的尔腔〔倒板〕："恨高俅贼子心太毒狠……"回身下蹲屈膝走"野鸡步"，以利缩小目标，矮子步边舞边唱，然后猛的立起奔向上场门，又立即停住唱"难！ 难！ 难！"又连步后退，至台中接唱"我一人怎胜十万兵，难道只有上梁山，天哪！上天无路去，地呀，入地无处奔"，他一时指天高喊，一时顿足低叹，"难道要我官家子弟，去做贼人"。大段的唱腔，他矮步连唱带舞，不时地跳跃扑跌，表现了林冲此时焦虑和矛盾的心情。听台后呐喊声，林飞奔下场。

紧接四飞叉兵手使一米长的短电光叉上，耍叉亮相追下。林手持宝剑与飞叉兵开打，林冲宝剑被飞叉兵震落，林逃下，飞叉兵追下。林冲由上场口翻"出场"上台桌，接翻"小翻"。飞叉兵上，林冲由桌上"前扑"下桌，众追"圆场"，至下场门时，林冲跃上上场门台口台柱边桌上"观音坐莲"坐于桌上，飞叉兵第一叉掷向林冲头部，林冲接叉反身将叉抛回，侧卧桌上，第二叉向林冲胸部掷来，被林跃起接住抛回；第三次两把飞叉掷向林冲两肋，林冲向后一仰，"倒折虎"起立双手接叉，抛回；第五叉又飞向林冲下部，林将身跃起，双脚接叉，耍一叉花，用脚将叉抛回，紧接着筋斗翻下桌与飞叉兵交战。

吉安戏艺人戚炳林此戏拿手。他接叉和用叉时能使叉旋转不停。后来他接第五叉时又有新的处理：把原第五叉掷向下部改为斜出台外，林冲急反抱台柱，下半身飞向台外，用双脚夹住叉把，脚旋飞叉，将叉扔回，更为惊险。

大渡河 京剧剧目。写红军北上抗日，在大渡河受到国民党军队阻击，红军先遣队夜袭河岸敌据点，历尽艰险，终于胜利地渡过了大渡河。全剧分序幕、行军、夜袭、渡河、歼敌等四场戏，剧情简单，唱念精练，音乐以昆曲为主调，表演按剧情需要，充分利用京剧传统舞蹈及武打程式动作和现实生活相结合，展现出红军在强渡大渡河时的壮观情景。（见彩页）

序幕：红光中，十八名红军战士组成群体塑像，纱幕上映出毛泽东诗词《七律·长征》。在〔粉蝶儿〕曲牌中，合唱"红军不怕远征难，万水千山只等闲……"。红军战士，或立或坐，或蹲或卧，目光炯炯，威武英俊。

行军：暗转接〔急急风〕。众战士依次快步圆场上，一路上山路崎岖，风雨交加他们走S形，轮番盘旋于舞台左右，时而"裹头云手"遮挡风雨，时而"滑步，涮腰"表现路滑难行。急行至"九龙口"，见前面高山，队列成斜一字冲向右台口。众人枪下肩，手护枪口"手腕花"、弓步亮相前望，大背枪（借鉴哪吒大舞乾坤圈的摘圈、套圈演变而成），齐念："遍野荆棘步履艰，悬崖峭壁飞鸟寒。"众作左云手跨腿，蹁腿身段，然后相互搭肩盘腿"鹰展翅"翘首上望，接唱"重叠叠山峰竖云端"。"正反云手"向上指，渺茫茫深谷雾迷漫"，又"正反舞花"转身俯看，"穿过崎岖路踏平天险，北上抗日挽狂澜"。根据词意"左右跨虎"，"蹭子垫步"，众战士握拳挺胸，精神抖擞。当连长念完短白，号召"翻山"时，战士们作"龙形步"攀山而上，一战士脚下一滑，"串小翻硬抢背"摔下山岗，被战友扶起，"串飞脚"跃上山顶。战士们有的"飞脚过人"，有的"倒踢紫金冠"跨越山沟，大跳而上然后整队威武下场。

夜袭：敌哨兵抱枪缩脑，在〔鬼拉腿〕曲牌中一步一趋，来回巡哨（采用《大劈棺》中二百五一角纸人动作）。三红军战士快速轻上，"旋子卧倒"观察敌情，"乌龙绞柱"起身，黑暗中与敌相碰，开打（借鉴《三岔口》摸黑武打程式并加以创新），接夺枪，"卸枪"，"背口袋"，"过包"，"跨肩"等，表现了红军战士与敌兵短兵相接，奋力拼搏，生擒敌哨兵，占据敌据点的场景。

渡河：众红军战士组成船形，船头战士手持机枪，船中战士高举红旗，老船工船尾掌舵，八战士手舞船桨上下翻飞，冲向台前，船向右晃动。战士齐跨左腿踢右腿，船向左晃，又齐跨右腿踢左腿，身随船右晃，八面桨交叉换位，左右耍"皮猴花"，反圆场并反复数次，然后原地晃动，齐唱〔叠字凡〕"红军们豪迈屈强，仿佛野马脱缰"。快步圆场。急刹住，众战士一排"旋子"、"踩泥"定住船形，表示越出旋涡，船朝下游冲去，船猛烈倾斜，走"前探海""窜毛"，反复两次，齐翻五个"扫堂旋子"，众登岸，在冲锋号，冲杀声中急下。

歼敌：敌军仓惶溃逃，红军紧追，展开激战。有的拼刺刀，有的刀对枪，肉搏对打，有的

红军在敌兵背上"滚背"，敌兵在上场门翻"跺子扑虎"，红军在下场门翻"跺子旋扑虎"，对持逼视。另一方二红军和敌兵打得更急，分别在上下场门同时翻"虎跳前扑变扑虎"，"踺子倒折虎"，"踺子窜毛"，空中略停，成三险叠翻。血战中，红军战士各自杀死对手，红军连长击毙敌团长，战旗飘扬，高呼胜利。

1958年南昌市京剧团演出，由王振元、吴少鹏等导演。后又不断加工修改，于1964年参加全国京剧现代戏会演，周恩来总理给予热情鼓励，全国有二十四个剧团移植，学习此剧，并陆续上演。

五岔口　京剧小剧目。写青年农民李红英、赵志宏驾舟运送公粮，勇闯五岔的故事。全剧以戏曲程式动作为基础，并借鉴兄弟剧种表演艺术，提练美化后的生活动作，载歌载舞。通过演员的舞蹈身段，表现了新时代农村青年敢想敢闯的大无畏精神。



全剧共分五岔，三、四岔作暗场处理，重点表现过一、二、五岔的险峻与艰难。

一岔：红英内唱〔导板〕"一篙撑破千层浪——"，〔急急风〕锣经中，她手握长竿，直冲台口，双眼盯着水面，一声大镲，表现浪击船头，她上身躺腰一仰，紧接着踢右腿，然后迅速绕过左腿后方，直向左前伸出，左腿随之一蹲，身体向后仰躺，竿成弧形撑住河底。志宏配合红英，右手扶舵，左脚大"蹁腿"悬空，身向后斜，"金鸡独立"亮相，两人一高一低稳住船身。接着三次晃动，表现船在急流中俯冲直下的意境。浪头打来，二人闪身偏头，红英不在乎地抹去溅在身上的水花，圆场，继续航行。船到"鹰愁涧"，红英左右力点两竿后船进岔口，一个正"鹞子翻身"，顺势把竿平伸出去，点在左边峭壁上，船急向右转，又一个反"鹞子翻身"，把竿点在右边峭壁上，船急向左，志宏随红英身段左右换舵，台上地位成正反S形。接着二人惊回首，"犀牛望月"，表现迎面出现巨大岩石立即蹲身"卧鱼"，红英左手握竿，眼往上看，注意避开悬崖，一边慢慢翻转身，向右半圆场，至下场门红英又一个"翻身"直冲台口，把竿向后上方一撑，似点在刚从头上过去的崖石上，船即出岔。

二岔：过了鹰愁涧，再闯狮子滩，被前面岩石挡道，红英急向前点竿，站立不稳，向后直倒，志宏急弓步向前，左手托住红英向后仰卧躺倒的身躯，往上一送，使红英复而站起，二人交换眼神，相互提醒谨慎小心，向左半圆场，走"鲤鱼打挺"。（竿头冲上，向后直翻身，再向右转，绕向下场门），表示船从急转弯的浪涛中钻出，在迂回中前进，红英竿耍"棍花"，不断地调换竿头，向两旁的乱石撑去，志宏则忽左忽右地转舵，脚步随之不断地变化，使"船"在曲弯的河道上平稳向前，船在黄沙冲积处，船底紧贴河床难以前进，红英用竿顶着右肩，

俯身力撑，连撑三步后“一字探海”。她头朝下靠在右腿的脚面上，偏脸侧身，左腿绷直向上成一字形，直插云天。这身段以船工撑船动作加以美化，展现河中沙深水浅撑船难的意境。

友富上场，他原先一直跑步如梭，在岸上盯着看，本想拿拿翘，以为年轻人还要来求他驾船，不料船过二岔，接着又过了三岔、四岔，过五岔最险，若他俩过得去，自己今后休想驾船，过不去，则人命关天，此时友富心急如焚大汗淋漓地急上，越急越不顺心，情不自禁地自言自语，念〔扑灯娥〕，猛然一个趔趄“小滚翻”摔倒在地，再“矮步旋子”接“小岔”爬起，走着矮子步，快追急赶，边呼边叫地追下。

五岔“铁门坎”是全剧的高潮，红英、志宏驾船进岔，密步急走三个圆场，表现越走越快，飞流直下，环境越来越险，首次冲向波峰，二人踮足退步，被浪打回，站立不稳，即向左“懒翻身”交换眼神以示鼓励，二次向铁门坎冲去，被风浪打得“串翻身”退了下来，接着红英一跃而起，双腿上盘，双脚交叉“屁股坐子”落地，船后志宏同时“飞岔”起跳，双腿腾空，以双脚直下“劈岔”落地，二人此起彼伏三次，表现船身被撞得前后颠簸，然后碎步蹲身后退（前高后低）。船又左右摇晃，他们左跨步，右跨步随波垫步，此时船入漩涡，急浪咬舵，同走“圆场旋子”，眼看船头偏离航道，向岩石冲去，危急中，红英忙回身跳过去，帮志宏扳住舵。终于纠正了航向，同心协力对准航道猛冲，在大镲声中，二人同时前后大跳，一跃而起，向左侧身躺式前进，如飞燕掠过，终于冲过了最后的难关铁门坎。

此剧由景德镇市京剧团演出，刘丽芳饰李红英，王全喜饰赵志宏。刘五立饰友富，刘一改武生面貌，化用武丑表演，使人物更加生动逼真。

补皮鞋　赣南采茶戏传统剧目，叙阿祥古假扮补鞋匠，冲破老娘层层阻拦，与妹子相会的故事。二旦一丑应工，集补鞋、绣花、打鞋底、纺棉花和单袖筒、矮桩步、扇子花等程式于一戏之中，载歌载舞，幽默风趣。

上路：在“补皮鞋哟”的吆喝声中，阿祥古欢快地上场，把背上的鞋箱往上一托，跨腿转身，扇打“五指花”亮相。想到今天扮成皮鞋匠和妹子见面，一心高兴，满面春风，脚步格外轻快。他手舞足蹈，单袖欢快地摆动，不时地上抛下甩、缠腰、绕膝，一会儿下旋上转，一会儿“龙头凤尾”，侧卷翻飞。他走着八字步，舞着扇子花、左蹉右滑，一会儿纵身小跳，一会儿矮桩横步过桥，越想越兴奋，圆场跑得飞快。突然一停，想到从未补过鞋，就在石旁坐下，认真练习起



来。开箱拿出工具，把垫布一摊铺在膝盖上，脱下自己的鞋，解开“长绳”，在嘴上咬咬，拈好绳头，双手一拉，拿起鞋子左右看看，手拿鞋钻，学着往头上一刮，双眉一皱，忙用手去摸，看看钻头，还好，没出血，笑了，再刮一下，用力钻鞋，一下，两下，钻通了，拿起绳头穿进去，左手抽绳，右手回拉，双手向两边拉着，来回数下，然后仔细看看，自感补得不错。想到马上可见到妹子，利索地收起家伙，背着鞋箱向妹子家连蹦带跳飞奔而去。

相会：妹子打扮得漂漂亮亮，要去和情哥会面。她撒娇地拉着娘的衣服，抱着娘的腰，闹着要去看花灯，老娘宠爱女儿，又怕女孩出门名声不好，不让她去，要她在家做鞋。妹子身上一扭，嘟着嘴拿来鞋底。看着母亲进去，心想“年前上山砍柴，阿祥哥约好过了新年来看我，如今都快出元宵了，怎么还不来呢？”急得坐立不安，原地打转，又想妈说过两天带她去看花灯，“不如趁这个机会，赶做一双新鞋送给阿祥哥”，手指向外一指，高兴起来。她一转身飞快地跑到簸箕前，在〔打鞋底调〕节奏中，解开麻绳一抖，放腿上搓搓绳头，又咬咬，把线头捻细。鬓边取针，穿针引线，拿起鞋底，满眼柔情地看看，用手抚抚平，拿起钻子，右侧钻眼，左侧缝针，随着唱腔节奏，一会儿绕钻，一会儿纵肩，快速地拉着鞋绳，她边做边唱，动作姿态优美，自然、干净利索，轻松欢快，展现了山村妹子聪明伶俐，心勤手巧的可爱形象。妹子越做越急，不时地看看门外，这时阿祥古已到门前，他调皮地向两边望望，见没人，吆喝一声：“补皮鞋哟！”听见声音，她眼睛忽然一亮，又怕不是，再一听，是的！高兴得一下子站起来，轻步向门缝偷望，果然是阿祥古，她忽地把门打开，把往内弯腰偷看的阿祥古吓得身子一收，急装无事地对着远处连喊“补皮鞋哟！”看他调皮滑稽的神态，妹子忍不住笑，“阿祥哥”，他一回身，二人撞个满怀，又急忙羞涩地分开。

补鞋：经过妹子俏皮的软说硬磨，又错听皮匠自夸皮鞋补得巧。“天晴不浸水，落雨不干燥”，老娘答应阿祥古进屋补鞋，阿祥古一进门就给老娘作揖拜年，扇子舞得前飞后扬，一会儿磕头，一会儿下跪，虔诚地恭喜主人富贵发财，人丁兴旺，步步高升，乐得老娘赶忙摇手说不敢当，抱着肚子还礼，急着拿凳，忙着请坐，提着茶壶又是举杯又是倒水，笑呵呵地拇指一亮，夸他不错。他又向妹子拜年。见他二人相对一笑，老娘担心起来，看看男，又看看女，眼睛一转要妹子到里间去绣花。阿祥古见把妹子支走，灵机一动，把手中钻子一藏，故意大惊小怪地，一下说没带钻子，一下又喊着没有黄麻，要向妹子借，谁知老娘还是不让妹子出来，自己去拿，正好妹子也故意把花绣坏，往娘手里一塞，老娘一看乱七八糟的花，指着妹子头，急得大叫起来。阿祥古背着老娘朝妹子拇指一亮，妹子调皮地笑了。阿祥古装着拿起工具要到外面去补鞋，好让妹子绣花。老娘看他老实的样子，只好让他们同在堂前做事。妹子高兴得一跳，拿着小凳就往阿祥古身边坐，正要讲话，见母不高兴地以眼示意，只得后退至台中坐下。老娘端来纺车坐在一旁，右手摇车，左手捻棉抽纱，一拉一收，不时地用眼角瞟瞟旁边绣花补鞋的青年人。见老娘监视着，有话又不能讲，两人越做越没劲，只得轻声招呼，发现老娘耳背，两人偷偷的好笑，阿祥古越笑越欢，越讲越有劲，他们不时

的趁老娘没注意，移动着各自的椅凳向对方靠近。老娘听不清他们讲些什么，看看这个又看看那个，感到他们越坐越近，想想不放心，忽地站起，板着脸向右方一指，要古“坐到那边去”。妹、古一愣，四目相对，痴痴地对望着，阿祥古无奈，拉着椅提着箱向台右边拖边退。老娘手又一指，要妹子到左边去，妹子脚一跺，任性地把凳一拿，远远地坐向左角。老娘紧靠古坐在二人中间，看看两边，满意地笑了，庆幸自己主意想得快。“把他两人来分开”。古、妹二人隔母相望，一个无精打采，一个垂头丧气，忽然阿祥古眼珠一转，故意把钻头向老娘腿旁一刺，吓得老娘跳得老高，摸着差点被刺着的腿又不好责怪。

破界：老娘去做饭，欲下又停，回头看看，忽有所思，点点头，快速地下。二人正要讲话，母端簸箕上，赶忙坐下，老娘把石灰撒在他们中间，不准他们走拢。二人一看，都呆住了，只得面对石灰遥遥相望。阿祥占看着愁眉苦脸的妹子说：“妹子，我有好多心里话要同你讲，这下你又不能到我这边来，我又不能到你那边去，真是没有办法。”说罢气恼地脚一顿，又赶忙缩回，看着留下的脚印，试探：“妹子，你可敢过来，坐近点？”妹子又气又恨，毫不犹豫地说：“我就敢。”把身边的石灰狠狠地一踢，小凳往中间一移，挑战地问：“你呢？”阿祥古也不示弱：“我也敢！”也把脚向前一滑，将椅子搬近妹一点，就这样你一拖，她一拉，椅凳越移越近，两人越靠越拢，祥古有点担心：“妹子，这可是你家的家法呀！”妹子头一扬说：“今天由她什么法我也不管了！”干脆跳了起来，拉着阿祥古，狠命地连连踢踩着老娘铺下的石灰，抹掉了界线，紧紧地靠在一起，一对有情人终于冲破了封建的家法，无拘无束地翩翩起舞。

丁少年、徐荣秀、李读珍擅演此剧。李宝春、黄善志师承徐荣秀、丁少年，除继承他们细腻刻画人物性格的长处外，又发扬了自身嗓音甜美；清亮的特长使歌唱、舞蹈更具美感。

钓　蚜　赣南采茶戏传统剧目。叙四妹和七郎相爱，三嫂热心成全，智斗浪荡公子刘二的故事，二旦二丑应工。全剧活泼轻松，幽默诙谐。唱、做、念、舞，功夫繁难，尤以正丑的钓蚜舞蹈，反丑的模拟动物形象身段，生动有趣。



刘二上路：刘二欲占四妹做妾，尾随四妹上山。他肩扛折扇，走着高桩躬点步“鸡公啄米”上场，头颈一伸一缩，东张西望，至台中举扇前看，掏扇往左前一指，双脚一抽一抽，一会儿“踢步”，一会儿“双铲”，身子上下一顿一顿，双脚交叉点着走“摇蹉步”，一边转身，一边全身关节不断地向两边扭晃着，一副懒公子的样子。他左腿上盘，眯着眼似“雄鸡睡觉”。想到黄四妹，

忽的眼睛一睁，左腿向后一伸似“黄狗洒尿”，想到当时拿扇挡脸偷看四妹的情景，以扇盖膝，“交叉踮步”向前，张开的扇子在膝前一撬一撬，双肩一耸一耸，一会儿向左，一会儿向右，骨头都是酥的。想到四妹的美丽，拇指一亮，全身不断的扭动，高兴得像“乌龟爬沙”，一会儿“龙头凤尾”，一会儿又“乌龟伸头”，又蹦又跳，对着自己得意地连打四下。快速地连连“后滑步”，左右晃荡着侧脚贼手侧身地“摇步”下。这一联串模拟动物形象的身段幽默诙谐，展现出一个不务正业，寻花问柳，浪荡公子的丑恶形象。

七郎钓蚂：田七郎头戴笠帽，肩扛钓竿，手耍扇花矮步上场，“望月扇”向上一看，天色不早，“斜蹉步”上前，钓竿一甩“鹞子翻身”，钓竿搭肩走“滑步”，扇花上转下翻，“五指花”头朝天，“四指花”打胸前，连唱带舞“按扇顿步”来到路口。他跃步上前，左右一看，拣起地上的树枝，知四妹就在附近，高兴起来。枝条往远一抛，“飞脚”向左一跳，寻找四妹，忽听蛙声大作，“反蹦子”弓步回身向右一看，眼露惊喜，扇子往腰上一插，放下钓竿裤脚一卷，云手整袖上叠，双脚交叉高抬向左轻轻跨步，向左“蹦子”转矮桩，向前抓蚂，左右两看，转身向右交叉跨步，“反蹦子”左腿向后一伸，弓步矮桩向左蹉步，向前一扑，又抓了一个，向台中跨步，突然“扫堂旋子”向后一跳，原地走着“滑步”，边看边滑，忽地身子往上一跃，悬空“吊扑虎”扒在地上双手各抓一只入袋内。他越抓越欢，拿起钓竿灵活地展开钓丝，安上钓饵，钓起蚂来。音乐中，手拿钓竿向左绕头一甩，向左“圆场”至右台前，平拿钓竿，退走“后碎步”，又“中桩步”向前，在欢快的节奏中一步一步后“蹉步”左看、右看，看中目标。他“左蹦子”单腿独立，左腿高抬，钓竿前伸，单腿走着“踮步”颤动着钓竿，边钓边退，钓了右方又钓左方。边唱边扭，一会儿旋子，一会儿矮步，一会儿盘腿“金鸡独立”，一会儿“探海翻身”，一会儿学着蚂子胖呼呼的样子，双手似抱大水桶，原地踮步打转，一时前躬，一时后仰，越钓越高兴，连三嫂和四妹来到身边都未发现。这段舞蹈动作生动风趣，三十多句唱腔，边唱边舞一气呵成，表现出七郎的勤劳勇敢和憨厚可爱。

斗刘二：七郎钓竿猛地往上一扬，正打在看得入迷的四妹头上，他一惊，忙替她抚摸，四妹一推，拉着他的钓竿不放，三嫂见状，把他俩往中间一拉，见两人低头不语，便借故离开，四妹唱：“刘二起了坏心肠……”大段的唱腔，吐字清晰，运腔甜美自如，忽柔忽刚，倾诉了四妹对七郎坚定的爱情和求助心情。七郎拉着妹手，表明心意。见刘二上，四妹拉着七郎就走，刘二耸着肩拦住去路，三挡三拦，刘二手摇折扇，膝部一曲一伸，嘻皮笑脸地问四妹在这里干什么，他蹲腿伸头，垂涎欲滴。四妹厌恶地往他脸上一指，吓得他向后猛一仰，摸着鼻子说：“你不要骂人”。“骂了你你敢怎样？”见七郎上前，刘二又气又恼，对七郎手一甩，吼叫：“你给我滚开！”见七郎腰一插不肯走，牙齿咬得格格响：“你不走我就要……”袖子一撸，举着拳头在七郎面前快速地伸缩着，四妹上前急挡。面对四妹，刘二骨头像散了架，全身一软，急忙笑着拿出八吊钱，送到四妹面前，四妹一掌打落，“谁要你的臭钱！”刘二向后一晃“臭钱！”惊奇地看着地上的钱，“中桩”转“矮桩”蹉步向前，用扇挑起铜钱在鼻下

嗅嗅，又耸耸鼻翼说："不臭哇，一毛子也不臭。"以为她是嫌少，又拿出两吊，他高举着钱，尾随四妹，见四妹不理，就矮步围着她绕圈。四妹顺手一掌，打得刘二摸着左脸连连后退，七郎脚一跺，刘二吓得身子一扭，手上的扇子也跟着哆嗦一扭。刘二不敢上前，只能边"推磨"边攥着双拳快速地伸伸，以吓唬七郎。七郎不示弱，也举拳向他一亮，刘二吓得似"乌龟伸头"头颈跟着七郎的手一伸一缩，摸摸鼻子，七郎手掌一伸，像刀一样在刘二颈边一搁，"你可吃过毛桃子"，刘踉跄后跌"轱辘毛"，爬起弓步指地，七郎右滑步将刘后脚一绊，刘二脚下一溜，跌爬在地。他狼狈地爬起来抱着肚子把衣服往上一撸，袖子一拉，气势汹汹举拳冲向七郎。七郎手一挡，抓住他"挠脖"一圈，高高提起向下一扔，刘二"扑虎"扒在地上，被按得动弹不得，像条死狗。三嫂急忙按住刘二，要七郎和四妹快走，她将刘用力一按，见刘二抱头仍不敢动，也偷偷地溜下。半晌，刘二抱着脑袋慢慢前伸，右脚后伸抖动，"蚜子撒尿"，左右看看确实没人，才爬着拣起铜钱，一声长叹，脚一顿，震痛了腰，赶忙摸着腰"黄狗摆尾"下。

此剧1960年整理加工，李宝春饰黄四妹，李读珍饰三嫂，张左祥饰田七郎，丁少年饰刘二，参加江西省青年演员会演获演出奖，演员均获表演奖。此剧的演出，形成了赣南采茶戏的鼎盛时期。此外，正丑芦圣柁、袁大济、陈宾茂，反丑袁善全，谢贵琼、黄善志都擅演此剧，并能相互反串，他们或柔美自然，或功底扎实，或刚柔相济，或唱念俱佳，各有特色。

怎么谈不拢　广昌县采茶剧团现代剧目。此剧通过"公"与"私"的矛盾，写一对夫妻，从"谈不拢"到和好如初的故事。



新有装车回来，招秀赶忙亲切地迎上前去把他身上的灰尘打干净，又把他头上的谷衣一个个拈掉，接着端来一盆洗脸水，趁新有洗脸的时候，又忙飞奔入内给他倒来一碗茶。这一系列干净利索的表演，伴之轻松、活泼的情绪音乐，把招秀的贤慧能干和对丈夫的柔情和盘托现于观众面前。当新有端水去倒的时候，她听到汽车喇叭声，想起要去扫点撒落的谷子回来喂鸡，就拿起撮斗扫把，小台步急急走向门口。当新有问她到哪里去时，她回身一笑："我？你看罗！"放下手中的工具，唱："装车场上谷撒地"。在唱腔中用手把新有一拉，带到门边，右手"兰花指"指向装车场上："脚踩车压多可惜。"同时双手平行交叉，向前一翻，小碎步往后退数步，似看着地上被踩的谷子，接着一个"大云手"从台右直播台左前唱：我干干净净去扫起。"蹲身亮相，右手做扫谷状，然后高兴地凑近新有唱"扫回家来好喂鸡"。她以理所当然的得意神态，表现出这是个能干顾家的小媳妇。当新有装车，要把自家的新衩口（口袋）拿去给公家装谷子

时，招秀舍不得，拿了个旧的给他，可旧的已经霉烂，不能使用。招秀为了表示与新有“谈得拢”，只得免强地把新衩口拿给了丈夫，但又提出：汽车的前后左右，上下中间都不能放(她自己并没意识到此外再没地方可放)。听罢，新有转身就走。她一愣，这才感到丈夫生气了，就马上把他叫住，眼睛看着新有生气的脸，在缓慢地移步走向新有的同时，用手轻抚自己心爱的衩口，脸上现出一种难于言表的情绪，将衩口轻轻地交给了新有。她在转身回屋的同时，用埋怨的眼睛看了新有一眼，慢慢地转身走了两步，又回头看了一下自己的衩口然后进门，默默地坐在椅子上。几个动作把招秀对自己千针万线缝制起来的衩口非常珍惜。和面对丈夫慷慨借出的矛盾心情表现得恰如其分。当新有为了做通招秀的思想工作，回屋与招秀细谈时，招秀生气地把门关起来，并用椅子堵住了门口，不让新有进屋，借此一泄自己心中的怨气。最后通过新有的启发开导，招秀找到了两人的差距以及与丈夫“谈不拢”的原因。这时，她认错的脸上带着“憨笑”，撒娇地仅以“咴咴……”几个字表示承认错误，夫妻终于和好如初，彼此“谈拢了”，招秀甜蜜地笑着目送新有手拿新衩口去装车。

张宇俊饰新有，马紫云饰徐招秀。

秧　麦　南昌采茶戏传统小戏。青年农民吴田方之妻金花，婚后家务缠身，不干农活，在田方的启发和诱导下，夫妻同去秧麦。原秧麦表演呆板，动作简单，江西省采茶剧团于1960年重新加工整理，将剧本压缩了一半，原唱十二个月，秧麦十二次，改唱四季。秧麦四次，原四次对花，八段唱腔，改成一次对花，两段唱腔。该剧由陈明秀扮演金花，朱亮成扮演田方并任导演，在处理上既保留了南昌采茶戏的传统表演程式和风格，又进行了大胆的改革和创新，调动包括芭蕾在内的一切表现手段，使该剧舞蹈化，规范化，朱亮成采用夸张的表演手法，体现田方诙谐幽默，勤劳正义的人物性格，他手式动作多变，脸部表情极其丰富，眼神、肌肉、头部、肩膀均运用自如，并与矮子步配合得体，陈明秀动作准确，舞姿优美，二人配合默契。



回家：田方出场采用高跳矮子步，云手亮相看太阳，发现日已响午，接着反云手快速矮子步，急速赶回家。下转慢动作，右手过头搭凉篷，左手平腰抱篮子，矮步配合全身动作表现上山。

夺篮：金花见田方回来，想知道他用卖柴的钱买了些什么。欲夺过篮子看个仔细，田方故意逗妻，偏不让看。这段戏巧用南昌采茶戏传统的“插花”程式，使之舞蹈化，规范化，同时又注意塑造人物，金花的眼睛始终盯着篮子，要看、要夺，田方要遮住篮子，故意逗她，不

让看，不让她夺。

秧麦：该剧四次秧麦舞蹈，都以人物和剧情发展而变更，每次都有新鲜感。

第一次秧麦：田方带金花来秧麦，怀凝她是否会秧，因此他节奏稍慢，矮子步锄地，金花踩垫步播种，二人向前推进迅速换位，垫步向后推移。

第二次秧麦：田方发现金花真懂农活，因而加快速度，进一步考察她对农活的熟练程度，故此段舞蹈节奏较快，田方踩高跳矮子步，金花踏高跳碎步，同时起跳，向左、向中、复又向左、步法均为七步、步步踩在拍子上。

第三次秧麦：金花播种技术熟练，田方高兴，二人甩开膀子大干，田方用后退矮子步，金花用蚯蚓步，二人同时从出场口至台左前角。田方锄头耍大刀花，然后左一锄，右一锄，前一锄，后一锄，金花用鹞子翻身、播种相结合。紧接田方反蹦子，金花则大跳变身，二人快速穿插，人物情绪推上高潮。

第四次秧麦：开始时，男锄女播，转圈秧麦。为了增添色彩，采取了换锄头的处理，让金花锄，田方播，使田方全面考察了金花，金花果然是劳动能手。麦已秧完，夫妻饱赏同劳动的欢心，亲热地挽手回家。金花快速点步进场，内叫："田方，快来吃饭罗！"田方高兴地忙向内应："来了噢！"田方用苏联"马刀舞"中的矮子步与采茶戏的矮子步相糅合的步法，快速进场。

此剧一招一式，都与音乐和锣鼓点紧密配合，念白也富有节奏，轻重缓急，处理得当。

毛泽东主席和朱德委员长于二十世纪六十年代先后来江西视察时，均观看此剧。朱德委员长于 1961 年 2 月 15 日写有《南昌过春节》诗一首，诗中提及观看《秧麦》之事："……夜看采茶戏，夫妻同秧麦。……"

金莲送茶　　南昌采茶戏传统剧目。为采茶戏演员朱莲芳的拿手戏之一。她表演朴素细腻，善于展示人物的内心世界。曾获江西省第一届戏曲观摩汇演优秀表演奖，中南区第一届戏曲观摩汇演表演奖。在该剧中，她准确地把握了金莲的思想脉络，抓住了人物的性格特征。金莲从小娇生惯养，调皮任性，敢做敢为，她决心冲破封建婚姻的束缚，自选如意郎君。



采桑：金莲踩着欢快的节奏出场，左肩扛着采桑叶用的钩子，钩子上挂着盛桑叶的篮子，右手自如地甩着辫子，展现出天真活泼的妙龄少女形象。她熟练地用钩子钩住树枝，采下一片绿叶，眼明手快，动作灵巧优美，钩子已够不着树枝，需上树去采集，小云手，攀枝上树，继续采桑。她在树上与娘逗乐，假装被树枝扯住了头发，被风沙迷住了眼睛。见蝴蝶飞舞，她轻步快速地靠近蝴蝶，敏捷地扑捉，用手帕将蝴蝶蒙住，又不忍心

伤着蝴蝶，捉了又放，放了又捉，手、眼、身、步及脸部表情相互配合，使观众身临其境。

送茶：金莲想要找的如意郎君，就是她身边的宝童。她虽然敢做敢为，可是闺阁少女主动提亲，却也有口难张。经过一番思索。终于摆脱了困境，以送茶为由，向宝童诉说心愿。她迈着轻盈的台步端香茶上，把香茶比着红娘，让其充当穿针引线之人。她轻轻地走至学馆门外，急于了解学馆内是否有先生和他人在场，用指拈口液捅破窗纸，向内仔细观看。见书馆内只有宝童一人，她才放心，即唤宝童开门，谁知宝童视男女有别，不肯开门。她心生一计，在书馆门口，一会儿扮先生，一会儿是金莲，假装与先生在门口对话，并让“先生”去叫门。宝童听先生来了，速开门迎接，左右观望，空无一人，复回馆内读书。金莲却顽皮地坐在椅子上，原来她趁宝童出门之机，溜了进去。她向宝童许下终身，宝童不敢依允。她又生一计，采取倒打一耙的办法，找娘告状，说宝童调戏她，见娘十分生气责备宝童，并举鞭欲打，她又心疼得忙去夺鞭，并帮娘捶背，安慰娘亲，待娘稍不注意，她偷偷地故意去扯宝童的衣衫，用脚勾宝童，踢宝童，揪宝童。见宝童吓得要死，仍不敢抬头，就反说宝童为之，她想把事情挑明，让娘了解他俩的心事，逼着娘表态，几经周折，她娘终于看出了门道，明瞭其中的奥秘，并做出了使她满意的许诺。金莲终于如愿以偿。这段富有生活情趣的表演，赢得了观众的热烈掌声。

蔡鸣凤辞店　南昌采茶戏传统剧目。写客店老板寡妇杏花女与蔡鸣凤一见钟情，相伴三载。蔡因思家辞店而去的故事。邓筱兰扮演杏花女，能深刻地理解人物，多层次，多侧面塑造杏花女的形象。

喜：轻盈的台步上场，利索地拍打着身上的灰尘。她一大早起来，在店内做了很多事，离开店门时间尚早，暂歇片刻。刚一静下，她又沉醉在幸福之中，甜丝丝，美滋滋地回忆起三年前与蔡相爱的经过。在她眼里，蔡客人貌似潘安，举世无双，一提到他的名字就眉开眼笑，无限欢心。她唱中带笑地叙说着：“数不尽过往客，我一概不想，就只有蔡客人，天哪！合我的心肠……”



惊：蔡突然提出要辞店而去，她毫无思想准备，简直不相信自己的耳朵，希望这不是真的。经证实蔡确实要走，她犹如五雷轰顶，顿时眼睛发直，呆若木鸡，失控地跌坐椅上，静场片刻，泪水在眼眶中转溜。脸部无表情地轻声唱出：“蔡客人说出了回家之话。”从小声哭泣到放声大哭的唱：“不由我杏花女心乱如麻，是何事得罪你相聚不下？莫非是杏花女得罪冤家。”从眼神和动作中，显出杏花女急于弄清楚蔡要辞店而去的真实原因。

怒：当她得知蔡家中早有妻室时，一切希望成泡影。她又恼又恨，怒目直视斥责蔡欺骗

了她，气冲冲地搬椅子坐在店门口。这里邓筱兰用大幅度的动作和调度来表现杏花女感觉到自己上当受骗的心情。

情：蔡理亏词穷地跪在杏花女面前，请求谅解。她心软了，忙上前将他扶起，心疼地帮揉膝盖，眼睛深情地凝望着蔡，用眼神问蔡：你跪痛了吗？思索片刻后，感到事已至此何必强留，进内取出文银三百两，赠予蔡回家团聚，并亲自送他上路。一路上好言劝蔡。不要贪酒、色、财、气，不可染上恶习，要堂堂正正做人。

痴：蔡鸣凤已走远了，垫足翘首也望不见了，她有气无力地拖步回店，眼神中露出失落感，进店后感到人去楼空，再也抑制不住内心的悲痛，急上前抱住蔡常坐在那把椅子，嚎啕大哭。她见物思人，对着椅子，一忽儿拍打，一会儿紧抱，情感总爆发地唱出："蔡客人就在这把椅子上坐过呢，我的天啦！天呃！"她的心碎了，似打破了五味瓶，酸、甜、苦、辣皆有之。

孙成打酒　高安采茶戏传统剧目，是名丑谌国泰的代表剧目之一。1957年谌国泰、黄凯加工整理，使原来剧情简单，表演平淡无味的戏成为脍炙人口的好剧目。谌国泰演邹三吉，以其扎实的功底精湛的技艺，把一个善良正直，风趣诙谐，嗜酒成癖的邹皮匠刻画得活灵活现。



下店门：邹皮匠和徒弟孙成下店门，他二人一左一右，在〔十翻锣鼓〕中同时踩"矮桩步"，快速地做着掸袖、卷袖的动作。踮着脚走向门边。他们双手一高一低，各拉一边，把门推开。又耸耸肩膀向上一跃，取下一扇放在肩上，跨腿转身至两边放下。忙忙碌碌，越干越欢，双手提着各自的腰裙，晃着头、走着"鸭子步"、甩着膀子各扛一块门板，平踢着双脚，跳跃着退步下场。下基脚时邹皮匠见孙成一人搬不动，忙跨步上前与徒弟对面而立，抬起基脚就走。孙成只得连连倒退。用力向前一挤。逼得老人踉跄后跌，数次来回拉锯，谁也不能向前，老人累得上下喘气。邹皮匠定神一看才知两人面对面站错了方向。此时两人同时一松手。基脚落地，邹皮匠猛地一跳。抱着脚连喊哎哟，吓得孙成也赶忙替师傅抚摸。孙成说："师傅你摸错哩。"邹皮匠一愣，低头一看，原来摸的是脚后跟，自己并没有被打着，扑哧一笑。这才跨腿转身，师徒二人一前一后，躬着身、踩着"矮蹉步"把基脚抬下。

打酒：邹三吉十分嗜酒，但又无钱去买，只好把老花镜一戴，强忍不饮，一本正经地口啣猪鬃，用鞋钻引线、穿线、拉线、紧线，不时地在头上擦着鞋钻，做着自己的活儿。这里徒弟孙成想去与情人（卖酒女）相会，看师傅干得那么认真，无法脱身，便心生一计，把空酒壶偷偷地放在邹的身后，邹忽然闻到一阵阵的酒香扑鼻而来，便耸动着鼻翼，东张西望寻找哪来的酒味，突然发现酒壶，便责怪孙成不该把酒壶放到自己身边。孙说："我知道你今天

还没吃酒，所以把酒壶放到你身边好闻闻酒味。解解酒瘾。”邹听后称赞徒弟聪明，对师傅很关心，便索性把酒壶放在面前，以便闻得更香。谁知越闻越想喝，越闻酒瘾越发，无奈，又把酒壶放往远处，使自己闻不到酒味。可是，不争气的眼睛还是常常从眼镜的上方斜视着它，于是，把身子转过去，背壶而坐，但还是不行，终于把几个吊钥匙的钱也叫孙成拿去买酒吃了。通过这段表演，刻画了邹皮匠嗜酒的性格。

1979 年宜春地区采茶剧团重排此剧，夏太咏饰邹皮匠，他承袭了谌国秦原来的一套演技，并有所发展。同年参加北京庆祝中华人民共和国成立三十周年汇报演出，获首都专家，以及文艺界的高度赞扬，夏被誉为“江南名丑”。

小保管上任　高安采茶戏。演农村姑娘赵承红，被群众推选接任保管员工作，但老保管夫妇耽心孙女年轻，恐难胜任而不肯交出钥匙。后经多次考验，才放心让她上任。此剧以优美淳朴的唱腔，夸张讲究的服饰道具和细腻精致的舞台处理，塑造一组性格鲜明的新时代农民的艺术形象。1964 年江西省现代戏观摩演出大会中获得文艺界高度赞扬。全省各剧团竞相移植上演，形成轰动一时的小保管“热”潮。



全剧三次考验三段戏。第一段：小保管赵承红，手里拿着一卷红红绿绿的标语高高兴兴去上任，她快步出场，碎步而行，以标语作扇子，借用传统扇子花组合表演和采茶戏扑蝶程式，载歌载舞，配合“太阳出山”的优美唱腔，化用“卧鱼”身段，身子半卧斜蹲，手持标语，仰望太阳，姿势健美，热情活泼。她一边唱一边舞，一边贴标语，尽情地倾吐出了小保管员新上任时的满腔喜悦心情。当她完全答对了公公提问的各种农药的性质和用途时，她接过药瓶，身子忽地一沉，吓了公公一跳，瓶却稳稳地捧在手上，冲着老人调皮地一笑，然后稳健地把农药挑进仓库，看着公公把门锁好，盯着老人手中的钥匙，满以为要交给自己，兴奋地双手一伸，可公公手一缩，转身就走，不肯给她。承红急得快步追上，公公回身问她做什么，她却天真地站在仓库门前，一边用手拨摇着门上的大锁，机灵的双眼好像在说：你还没把钥匙交给我呢。老保管还要再次考验，于是故意不理，见她急得嘟着小嘴说：“公公，等一下人家来领化肥怎么办？”他淡淡回答说：“有人来了，叫我一声就是嘛。”竟将钥匙带走。承红呆呆地望着公公远去的背影，心里好生纳闷，两手扯着衣角，身子一扭，双眼注视着门上那把特制的大锁，皱着眉一甩衣角，抬起右脚，将脚下的石子轻轻向前一踢，把内心的焦虑和不解，都在这一甩一踢中表现出来。

第二段戏：贪利的尖尖钻想趁小保管新上任之机，讨点化肥去搞私有，被承红拒绝。这

时婆婆也拿着布袋来借“化肥”，说是要给她公公肥黄烟，承红力劝婆婆要以公为重，谁知婆婆不听，反把公公拉来，二老一起逼着她要借化肥，否则就要和她断绝祖孙关系。此时她垫步后退，震惊地看着怒气冲冲的公公婆婆，心潮翻滚，一曲“公公婆婆怒气生”唱腔，唱得激情奔放，腔圆情真，时高时低，忽刚忽柔。面对亲人，是为公还是为私，她思想激烈地斗争着，大段的唱腔，唱出了承红从迷惘慌乱到沉着坚定，宁可得罪长辈也要维护集体利益的决心。当公公打开铁锁，招呼婆婆自己去称化肥时，她飞步跃上台阶，双膀一伸挡住库门，一脸正气，好似铜墙铁壁，公公婆婆欢喜得放声哈哈大笑，这才拿出领条，承红疑惑地接过纸条，念出声音：“今领到米糠二十斤。饲养场。”她睁大双眼，又惊又喜，原来刚才是公公婆婆一次考验自己，便一步跳到公公面前，含着泪花，娇嗔地喊：“公公！婆婆！”一头栽进婆婆怀里，拱得婆婆踉跄后跌，三人笑着一团。老保管诙谐地说：“小保管同志，你看这‘化肥’能不能借呀？”承红也俏皮地答：“能借！”

第三段戏：躲在树后偷听的尖尖钻见他们去称“化肥”，以为抓住把柄了，他欢喜若狂，飞跑着挑来一担特大箩筐和麻袋，准备大装化肥。“你们做得初一，我就做得初二！”当遭到拒绝后，他不甘心地夺过婆婆的布袋，瞪着眼，撸着袖，伸长手臂往袋里狠命掏着，他要拿出他们徇私的铁证。但翻掌一看却是米糠，看着队长批了的领条，方明白自己看错了人，于是身子一软，像泄了气的皮球，瘫坐在地上。最后尴尬羞愧地拗着箩拖着七尺长的布袋灰溜溜地下。通过重重考验，公公要把“百家锁”交给小孙女。承红哽着嗓子喊了一声“公公！婆婆！”把衣领一整，撩了撩额前的头发，在欢快的乐声中庄重地将一把装饰精美，吊着红穗的钥匙接了过来，高高举起。

彭金花饰小保管承红，她嗓音宽厚甜美，表演细腻大方，曲曲唱来收放自如，刚柔得当，感情真挚。歌舞一体，塑造了一个可爱可信的小保管形象。吴其多演公公，薛年根演婆婆，吴运憨演尖尖钻，均都表演得当，性格鲜明，使该剧增色不少。

舞 台 美 术

早在两宋时期，江西戏曲舞台艺术，已出现了人物装扮和随身道具。从景德镇市郊出土的宋代戏剧瓷俑中，可以看到男冠女髻和文简武剑等装饰，而且开始了脚色行当的简单造型，如男角的短须扬眉，女色的黑纱遮面。到了明代，由于地方戏曲弋阳诸腔的产生和演出，逐渐有了极富民间色彩的脸谱和舞台景物。弋阳腔的早期剧目，一是历史故事剧，二是神话传说剧，因而创造了许多性格迥异的净行角色的面部化妆，如《三国传》的张飞，《征西传》的尉迟恭，《水浒传》的李逵，《岳飞传》的牛皋，《铁树传》的张酷和《目连传》中奇形怪状的十殿阎罗、五鬼猖神和天兵神将等。历史剧的脸谱古拙简朴，多开黑脸，后又增加了大量的红脸，从而形成了红黑白三色脸的基本格调。神话剧的脸谱则丰富花哨，多彩多姿，红、黄、蓝、紫、青皆有，尤其是在脑门或两颊绘画图案的手法，一直成为江西古典戏曲人物面部化妆谱式的显著特点。明代弋阳诸腔的舞台造型，其中最可观者的为表现战争场面和歌舞杂扮的舞台形象，如通过五色彩旗铺设的铁甲兵马；或借用假形面具展示的神话世界；或变幻烟火渲染的演出气氛等等。至明代中叶海盐腔的舞台美术又有了进一步的设置与排场，在汤显祖的“四梦”中描述最为突出，诸如盛装素服，绿衣白袍，幅巾蓬头，美髯花帽，屏风彩幡，香案翠帘，驴形虎形，牛车马鞭，甚至还有鸡鸣狗叫，哭声喊声的音响效果。清代宜黄乱弹腔继承了明代戏曲的体制，在蒋士铨《藏园九种曲》和唐英《古柏堂传奇》剧本的提示中便有详尽记载。以上两种曲集收的虽是昆腔唱本，但剧中的人物装扮和演出场景无一不是当时江西梆子乱弹班的舞台反映。其中既有象征性的砌末装置，又有舟船茶肆、山石林木等固定性的实景摆设。如《藏园九种曲》中标明场上的春园、匾额、大钟、神象、石山、荔树、红灯、旗杆，旗枪后面还挂有“首级一串”等。《古柏堂传奇》各本的脚色扮演和道具运用则更为具体细致，并且符合身份，颇具个性。如众扮乞丐，“生执鼗鼓，末持铃，丑持砖，净手蟠蛇，副带破雨缨帽”；“杂扮驼、矮、瞎、秃四邻”；副扮赶集人，“肩搭捎马，手挟木盘”；末扮货郎担，“用竹竿挑女衣裙”等。另外，在《藏园九种曲》中还专门设计了黎、瑶、满等少数民族的首饰服装，至此，已比较完整地构成了一套古典戏曲的衣箱装备。然而在民间采茶戏的舞台上却是另外一番风貌，其全部行头只有“两个包裹，一副罗裙”，直至近代，舞台上

才有一条长桌，桌之两端各缚一根竹竿，挂一块三四尺高的红色小帐幔，随着剧情的需要，或掀或放，或开或关。约在民国初年，始而置办了少许的衣衫和头面，最多不过一箱一笼。唯赣南采茶戏，仍然是一只"卖杂货"的小木箱，内装红黑白三支化妆彩笔，一切服饰道具都借用生活用品，别无他物。

中华人民共和国成立以后，江西戏曲舞台美术进入了一个新的历史时期，经过三个演变阶段：二十世纪五十年代初，首先清除了旧式戏院遗留下来的粗糙、简陋和不雅观现象，继而取消了检场制度，净化舞台，采用幕布分场换景，并且开始改善城市剧场条件，扩大和增加舞台的高度、深度与宽度，初步引进了灯光吊景，尝试制做了一些简易的布景设计，如1954年上演采茶戏《志愿军的未婚妻》中的"真山真水"，房屋家俱等写实布景，引起了观众的极大兴趣，获得了江西省首届戏曲观摩大会舞台美术奖。六十年代，由于出现了一批创作和编写反映现代生活的剧目，因而借鉴话剧和歌剧的表现手法，配备和充实了专业舞台美术工作者，进行专业化的舞台美术设计。这时，各地都有一批新型剧场的建立，提供了广阔的舞台空间和技术设施，从而带动了布景、化妆、服装、道具、灯光等部类的全面改造和革新，各种舞台美术作品和成果生气勃勃，如赣剧的改良头面，评剧的雷电灯光，京剧的枪弹道具，采茶戏的升降高台以及网景硬片，纱幕幻灯和烟雾机关的巧妙设置等等。七十年代末至八十年代初，随着科学技术的迅猛发展，大批新材料、新技术不断介入，激光发射器、频闪灯、紫外线灯、吹塑泡沫、有机玻璃、电化铝、玻璃纤维绳等普遍应用。同时，各种现代化创作思想和艺术流派纷纷冲击着戏曲舞台，促进了多种艺术风格，多种舞台样式的探索和创造。1981年第一届全国舞台美术展览，我省选送的代表作品，如京剧《大渡河》、《风展红旗》，赣剧《还魂记》，越剧《吹箫引凤》和赣南采茶戏《茶童哥》，以及1982年的《紫钗记》，《南柯记》等，把江西舞台美术推向了一个五彩缤纷的繁荣局面。

江西舞台美术的布景风格大约有六种类型：（一）装饰性布景。在幕布上饰以民间图案，用变形或夸张手法，隐喻其环境特征或剧情主题，有剪纸、木刻、年画等多种形式；（二）写实性布景。这是生活环境的艺术再现，逼真描绘，如茶园、深谷、茅舍、店堂、客厅、卧房等场景，使观众透过舞台镜框观赏到一幅幅自然风光和生活画面；（三）组合式布景。用一个固定的装饰性景架，改变其中局部景片和形象，从景片和道具的局部制作和变化中显示不同的环境。这种手法，灵活多变，虚实结合；（四）象征性布景。以写意的笔法抒情点题。如弋阳腔《祭碑出征》，主景为天幕上一枝丹枫，浩浩蓝天，象征烈士的鲜血和革命的赤心。外以金菊帷幕相衬托，以示秋风秋色，遍地黄花。并根据剧情的发展，变动着枫叶的构图和色彩，在天幕的右上方又依次投影四种不同环境的幻灯片，分别以高山丛林表示红军战士逃出囚牢的艰难行程，以凉亭小径点染红军将领在路口心潮起伏的沉思，以烈士纪念碑来示

意在陵园中祭奠亡灵，以小桥垂柳来衬托军民在村头挥泪送别，其意盈盈，其情绵绵；（五）意念性布景。大都是以线条和几何图型组成，大色块，大构图，一只火炬表示一幢科技展览馆，一个雕塑便是一座现代化的都市，用电子模型的各种光环衬托环境，展示人物的内心活动，以抽象的艺术手段传达舞台情绪；（六）灯幻式布景。场上一般不设立体景片和平面画图，全用光柱、光块和光环，以明暗、色彩、映影、闪光等方式制造舞台气氛和视觉形象，闪闪烁烁，变化无穷。

化 妆 脸 谱

江西戏曲舞台的化妆。旦行重头饰，净丑多勾脸，生旦面妆素有“俊扮”和“开脸”两种。

旦行头饰　在南宋戏剧装扮中，便有双髻、高髻和卷髻等品种。到清代宜黄乱弹班时期，因由男性装旦，即多用“大包头”形式，故有“包头旦”之称。其包头饰物由网巾、皱纱、发陀、丝坠、水片、珠花、水钻等组成。正旦与小旦包头不同，正旦前额扎绿色软绸巾；小旦右鬓添加一束小发辫，以示窈窕淑女。旦脚的发式头型，早年是绉纱水发捆额的一字头、人字头、边发头。二十世纪二十年代，使用刨花粘胶水片，在线条上加以改进，开创了圆形头。三十年代以后，由于坤旦的加入，开始注意脸部的造型美，额前梳留海，两鬓贴水片，相继出现了三圆一海头（额前短发），两片一海头，六圆一海头，两片人字一海头，两片卧梳头，花片头，两弯两片头，三弯头，五弯一海头等等。至六十年代，用铁片代替刨花水片，逐片插入头带中，随着脸型自然弯曲，紧贴脸上，并在片上再加珠花、绒花；后来又用黑色丝绒制成假发，别上各种头面，化妆时只用发夹将整个假发固定在头部即成。其式样有：两片一海梳子头（《琵琶词》的秦香莲），两片一海三弯花片头（《珍珠记》的温金婷），两片两海五弯头（《唐伯虎》的秋香），两片七弯一海头（《还魂记》的杜丽娘），两片两弯大海头（《紫钗记》的霍小玉）等（刘碧玉制作）。





二十世纪二十年代旦脚头饰





二十世纪三十年代——五十年代旦脚头饰





二十世纪六十年代旦脚头饰






二十世纪七十年以后旦脚头饰

生旦化妆　生行“俊扮”以淡妆为主，小生不搽粉，在其脸颊上擦少许胭脂；须生不画眉，仅于两眉间抹一条红色火焰；花旦则以水粉打底，涂以银朱、口红；正旦施本色；老旦不上装；小生开脸不戴须，其图案直连嘴部。早期小生开脸人物有《下河东》的呼延赞、《乾坤带》的秦英、《双鞭会》的尉迟宝林、《反昭关》的伍辛、《打金冠》的薛葵、《乌盆记》的包文拯、《宝莲灯》的沉香、《上天台》的姚刚、《破西湖》的康茂才等。后来由于红生戏的崛起，或生、外脚的分行，须生开脸人物便随之增多，有《斩黄袍》的赵匡胤、《双救驾》的吴汉、《铁笼山》的姜维、《柴荣登基》的高耀祖、《华容道》的关云长、《五龙会》的李克用、《借东风》的黄盖以及《定军山》的黄忠和婺源徽班的文天祥。旦脚开脸戏有《四国齐》的钟无盐、《七郎招亲》的杜金娥、《葵花岭》的杨排风等。

净行脸谱　基本保持着我国戏曲脸谱早期的艺术作风，至今仍是红黑白三种基色。原用银朱、锅烟、铅粉调剂勾画，其谱式简洁明朗，造型朴素粗犷，主要是脑门和眉眼间绘以花纹和图像，接近生活，不尚装饰，继承了明代弋阳腔脸谱的古朴传统。后来又从原三色的基础上衍化出紫、灰、水红三种温色，如紫脸有宁河戏的姚期；灰黑脸有东河戏的包拯；水红脸有九江青阳腔的中年张飞。为表现神魔鬼怪人物，又添入了蓝黄绿三种新色，常在目连戏中使用，如蓝色脸的吊神、东方猖；黄色脸的阎罗王、二郎神；绿色脸的阴阳判官和《封神传》中的张奎。江西地方大戏剧种脸谱，大约有三个鲜明的特征：(一)固定基本谱式结构，改动局部花纹，变化色彩，表现人物性格，区分人物形象，标志人物年龄，如东河戏中张飞的脸谱是花三块瓦，稍在脑门、眼鼻上修改一二，便成为牛皋脸谱。又如盱河戏颜良红三块瓦脸谱，仅在眉眼间画上两个小圆圈，便是黄盖脸谱。再如黑老脸尉迟恭换成红老脸，即为李克用脸谱。而赣剧饶河班的尉迟恭脸谱，其图案不变，只以黑、紫、灰三色，便区分为青、壮、老三种年龄。九江青阳腔的张飞，变其颜色与纹条，而分出四种年龄：黑色多、白纹少是为少年；白粉多、黑纹少以示青年；再在面额两旁添上红色圆圈即为壮年；至于老年，其脸谱用白粉搓底，缩小红圈，变黑色勾图为虚线细纹，突出红白两色，鹤发红颜，老当益壮。饶河戏的姚期，盱河戏的蒙恬也是如此。特别值得注意的是，一般戏曲脸谱均以白粉表示奸险，但在江西古老剧种中的鲁智深和杨五郎也是白脸。他们与秦桧和毛延寿之流的区分主要在于眉眼的画法，如平眉三角眼则多为狡诈之徒；若是直眉圆眼乃为忠正好人。(二)色彩多用大红大黑，大块涂面，大笔勾图，线条粗壮，纹络直硬，甚至带有古傩面具的刀凿笔意，即使是曲线和圆型图案也如雕刻一样，如盱河戏白天佐右颊上的太阳；尉迟恭顶额上的卷云；费德功眉发间的红蓝黑白四条彩带就是如此。(三)运用象征手法，夸张图案造型，展示人物形貌，揭示人物品格，这种脸谱多在脑门或两颊上绘制图案符号，以象表意，寓意传神，其图案有：烈焰狂涛，飞禽走兽，花草虫鸟，日月星辰，兵刀利器，鬼面人头，此外还有阴阳八卦和无可名状的圆圈直纹，千姿百态，奇妙斑斓。若图像尚不足以表达其义，则又加用文字来表示，如“虎”、“王”、“佛”、“孝”以及目连戏中的中央五猖头额上直书

“你也来了”等字样。这些文字符号均有来历，如赣剧饶河班《劈山救母》中沉香的脸谱，在其脑门和两颊上写的“亢金龙”三字便带有浓厚的神话意味。据传，玉皇大帝有两个仙童，一个叫亢金龙，一个叫赤金龙，沉香即为亢童投胎，力大无比，刀劈华山，救母脱难。有些人物虽然外貌丑陋，但性格善良刚强，在构图上充分予以美化。江西各剧种的郑恩脸谱，都于歪脸中绘以凤凰图案，暗喻龙骨凤眼，表示了大将的福相。同时在神话剧中创造了像孙悟空、铁头金龟和圆旦等那样变化无常而又十分优美的象形脸谱，赏心悦目，趣味无穷。

根据面部结构和勾法，江西戏曲净行脸谱约有十种图型。

(1)整色脸：也叫揉脸，多以单色涂饰面部，再用其它色笔勾画眼眉。有红脸、黑脸、白脸、金脸、黄脸、蓝脸、肉色脸等数种。如：宜黄戏的马旺、姜维，青阳腔的檀道济，婺源班的文天祥等。

(2)三块瓦脸：即在脑门及左右脸颊等三处绘以花纹线条。有赣剧饶河戏的单雄信、东河戏的颜良、西河戏的殷奇、盱河戏的徐延昭、青阳腔的闻仲、宁河戏的张郃等。

(3)草花脸：变化于三块瓦脸，以多种色彩勾出纵横交错的几何图形，纹样细致而繁杂。有赣剧饶河戏的颍考叔、东河戏的马武、青阳腔的鲁侯昌王、婺源徽班的周仓等。

(4)斜破脸：组织结构不规则，纹样不对称，线条歪斜，脸相破碎不正。有宜黄戏的张横、青阳腔的李逵、饶河戏的李七、宁河戏的文丑、东河戏的夏侯渊、婺源徽班的许褚等。

(5)象形脸：于脑门或两颊绘制各种图案和符号。有的一目了然，如焦赞额上的花椒树、孟良的倒葫芦、姜维的太级图、项羽的七星八斗。有的深含他义，如薛刚脑门的一只手、黄巢脸上的三金钱、高耀祖眉头的一对鸟。有的更是奇诡莫测，如盱河戏中张飞的三星人面、关羽的八脚竖虾以及赣剧饶河班里殷郊满脸绘了七个人头等。

(6)川字脸：采用黑色或多色粗线条由脑门而下，直至嘴角两旁，从鼻之左右两边，以对称的曲线绘成“川”字形状。如青阳腔的杨么、孙权；宁河戏的侯尚官、单雄信等。

(7)十字门脸，即以眉眼为横线，从脑门至鼻梁为直线，接十字形状将脸部分成四大色块，组成十字形脸谱。

(8)阴阳脸：将面部分成左右两区，以鼻梁为界，涂成两色，或按人物性格画出两种完全不同的花纹图像。如青阳腔的阴阳判、盱河戏的司马师等。

(9)两截脸：它与阴阳脸不同，是以眉眼为界，将面部分成上下两色，勾图画谱。如宁河戏的安禄山、婺源徽班的鲁智深等。

(10)蝴蝶脸：变化十字门脸，衍化曲线花纹而成蝴蝶形状。如赣剧饶河戏的裴元庆、宜黄戏的姚刚、宁河戏的夏侯渊等。

丑脚勾脸　地方大戏剧种只有四种谱形：(1)老丑脸，于脑门、眉、眼、嘴四周，用白粉绘以细密皱纹。如东河戏《九锡宫》的程咬金；赣剧《葵花岭》的杨洪等。(2)大丑脸：在鼻梁上勾成白色大豆腐块或大元宝状。



《小辞店》中张屠夫



《顶烛怕妻》中张浪子



《咬舌记》中王文秀







《孙成打酒》中邹皮匠

(3)小丑脸，则是小方块或鸡爪花纹。(4)和尚脸，其脸上画个癞蛤蟆，滑稽可笑。总称“粉鼻脸谱”。

采茶小戏的丑脚脸谱极富特色，品种很多，甚为可观。其谱式由简至繁，始用锅烟代墨，在眼眶上随便一抹即可上台。有的则以彩纸剪成三朵小花图案粘在脑门与脸膛上，贴梅花者以示坚贞；用桃花者表示风流；莲花喻其纯洁；昙花即为奸诈，所以俗称“三花脸”。到了半班时期，由于演出剧目增多，角色丰富，脸谱也就有了较大发展，以动物、实物的形

象绘 图示意，标明人物的性格风貌和职业特征，笔法讲究，造型逼真，形态如生。其中如：

蜻蜓脸：表示天真活泼。有《打猪草》的丁小毛；《闹广东》的香宝；《拧牛仔》的春牛。

桃子脸：表示顽皮幼稚。有《攀笋》的金牙子；《接姐姐》的三矮子；《闹学》的蛤蟆子。

梅花脸：表示书僮小厮。有《山伯访友》的思久。

青蛙脸：表示农家青年。有《锄烟草》的干落空；《闹广东》的王三官。

蝴蝶脸：表示小商小贩。有《小卖花》的王茂生。

豆腐脸：表示诚实好人。有《乌江渡》的李联广。

猪头脸：表示文理不通，四腿不勤的花花公子。有《咬舌记》的王文秀。

老鼠脸：表示好吃懒做，游手好闲的流氓地痞。有《锦羊记》的周僮。

螳螂脸：表示大盗或小偷。有《菜刀记》的魏打算。

毒蛇脸：表示蛇蝎心肠的歹徒。有《雕龙扇》的周鉴文。

狗头脸：表示拍马溜须的恶奴。有《南瓜记》的三张嘴。

羊头脸：表示挂羊头卖狗肉的阴险小人。

荷花脸：表示一尘不染秉公办事的小吏。

此外还有蜜蜂脸、桃枝脸、蝌蚪脸、杯盘脸、香炉脸、元宝脸等等。至民国时竟然出现了一戏一脸，一人一谱的情形，如《顶烛怕妻》张浪子的蜡烛脸；《打花鼓》中花鼓佬的鼓形脸；《小辞店》张屠夫的斧头脸；《孙成打酒》邹皮匠的酒壶脸。

旧时彩旦由小丑兼演，一般是弯眉、血口、嘴角上面点一个黑痣，其特殊的脸谱有禁婆的枝花脸、鸨儿的桃花脸、媒婆的狐尾脸、后娘的扇子脸等等。

面具假脸　　戏曲面具源于古傩假面。江西跳傩远于西汉，盛于唐宋。今仍有文字记载者，为明正德十二年(1517)《建昌府志》，云："腊月祀社，扫屋尘(名曰除残)，小儿带面具戏舞于市。"据传面具最早为铜制，后用木雕(见彩页)。而衍至戏曲舞台，改以漆布上胶做成硬壳再镂刻成形，故又名"面壳"。盖于头顶者曰榼脑；脑后连接一块色布，披至后颈处者，便叫"套头"。古傩面具大约有两种类型：一种是供奉面具，即各地的傩神，如万载、修水的"欧阳金甲将军"；萍乡的"唐葛周"三元大将；靖安的"阿公"菩萨；德安的唐王军师以及乐安的清源、华光、七圣、金毛神主等等。其面具硕大威猛，有的长一百厘米，宽六十厘米，最小的也长六十六厘米，宽四十九厘米，均由樟木雕成，摆置在傩庙或祠堂正厅之上。另一种称舞耍面具，其形状有二：(1)固定封闭型，即将面具侧耳两旁穿进麻绳，戴在面部，系于脑后。如婺源《舞花》的六诸侯，面具长为三十三厘米，宽二十九厘米，上插雉尾六根，高高耸耸，额前雕有六个小人像，涂以蓝色，黄鼻红嘴，露出一排大牙，形状可畏。(2)活动组合型，即由两节、三节或多节部件组成。如乐安东湖的鸡嘴和猪嘴。鸡嘴分为上额和下颚两个部分，上额有两眼，眼珠处挖空可以观视，额之正中凿一"錾"字，戴于脸之上部，下颚由两片空心半圆木合成一个鸡嘴傩面。猪嘴结构与鸡嘴相同，只将下颚换成一个长圆形木块，上镂两个鼻孔，就成猪嘴形状。抚州甘竹乡的魁星面具，分上中下三个部位，各部件间

以红绳穿孔联系，于下部背面的上沿安装一根细木，演员用嘴咬住，表演时随嘴之张、闭，带动下部面具的开、合，神态逼真，活泼可爱。而婺源长径乡的李斯，又是另外一种造型：白脸，阔鼻大嘴，嘴唇外翻，赤红如血盘，绿色浓眉，绿色宽额，两耳长达十四点六厘米，耳之上端刻着三绺火焰，一对镂空的眼眶，各嵌着一个硕大的玻璃“雄光”，突突如铜铃，嘴、眼、耳三处均能活动。这类舞耍面具，一般长为三十至三十三厘米，宽为二十至二十九厘米。他们的颜色有金、红、黄、白、紫、蓝、绿、褐等七八种之多。江西傩戏人物皆出自神话、仙话、史话和民间词话，故其谱式图案偏重于夸张、变形、灵异、神秘。有的半人半神，有的亦人亦兽。或油漆锃亮，或白描精致。眉眼生动，棱角分明，秀拙丑妍，无一相同。有《西游》故事的唐僧、孙悟空、猪八戒、沙和尚、牛魔王、铁扇公主、观音娘娘、哪吒、杨戬、寿星、童子、乌龟精、蜘蛛精、老鼠精、鲤鱼精、高员外、高小姐等；有《封神》故事的文王、姜子牙、武吉、土行孙、广成子、殷郊、杨任、雷震子、公孙敖、元始天尊、黄飞虎、黄天化等；有《三国》故事的刘备、关公、张飞、孔明、赵云、周仓等；有《秦始皇》故事的李斯、蒙恬、夜叉、太白金星、八十大王、六诸侯、四地将等；有《孟姜女》故事的敖娘、孟姜女、白骨精、土地神等；有《董永与七姐》故事的董永、七姐、三官、桃花女、周公、灵官、马神、武帅、元王、魁星等；有《白蛇传》故事的雷公、电母、白蛇、青蛇、许仙、艄翁、法海、蜻蜓精、蚌壳精、青蛙精等；有《潘太公游春》故事的开山、小鬼、直符、跑马、城隍、社令、帝王、岳王、太尉、判官、文管、赵橡、柳七娘、春四、捉蛇、跛脚、奇才等。全省现有傩面四百六十一具，最早的是修水上源的金甲将军，刻于元代仁宗皇庆壬子至癸丑年间(1312——1313)，其次有萍乡毛园、南丰周家堡、万载沙桥、乐安东湖和婺源长径等地的傩面分别为明代弘治、天启和清代康熙、乾隆年间所制。戏曲中主要是在演唱《天官》、《八仙》、《三跳》等吉庆戏时所扮的仙佛神道者须戴面具表演，如天官(粉、白两色)、财神(黑金色)、魁星(红、绿、黑、金四色)、雷公(红、绿、黑、白色)、电母、五色鬼(红、绿、蓝、黑、白五色)等。而榼脑为装扮罗汉、大头娃娃、土地婆、寿星(可当土地公)时使用。套头大都用于扮演动物，如虎头、狗头、牛头、马头、狼头、羊头等等。

髯口鬓发　髯口，俗称胡须。根据人物年龄、性格、面容和身份区别，用于塑造各种不同类型的角色。表现年龄的分黑、黪(灰)、白三色。每色又有满、三、扎、绺四种，“满”即满口，为全部遮住口部的假须，分黑满、麻满、白满。“三”为三髯的简称，分黑三(东河戏称青三或三支青)、麻三、白三，以上多用于生行。“扎”，扎髯，又叫吊口，分黑红两种，东河戏称其为黑吊排，火吊排，宁河戏称黑吊，红吊。“绺”，也称五绺须，分硬丝扛和软丝扛两种，硬丝扛为四绺，嘴唇两边各一撮，另两撮为耳前鬓发胡；软丝扛分两绺垂吊于两耳，另两绺在唇上，下巴悬空吊一绺，共为五绺须。此外表现性格、面容和身份的有吊搭、辫胡、八字半刀、四喜等三类。吊搭又名八字须，分黑白两种，净丑常用。辫胡系三绺小须，须长三十厘米，此须在嘴唇上编织成一条辫子，一般为文丑所用。八字半刀，俗有“丑八字、净半刀”之说，八字须分翘八字(武丑用)、下八字(文丑用)。半刀即短满须，分黑红两种，宁河戏称一

条龙，东河戏叫一支龙。四喜，即四撮胡须，须长二十厘米，为嘴、耳边各两绺，分黑白两色，丑、副末共用。三尖即三绺窄须，分长短两种，丑脚多用之。

鬓发，有倒插发毛、散发、蓬头、耳发、孩童巾、鬼发穗、猴发套等等。

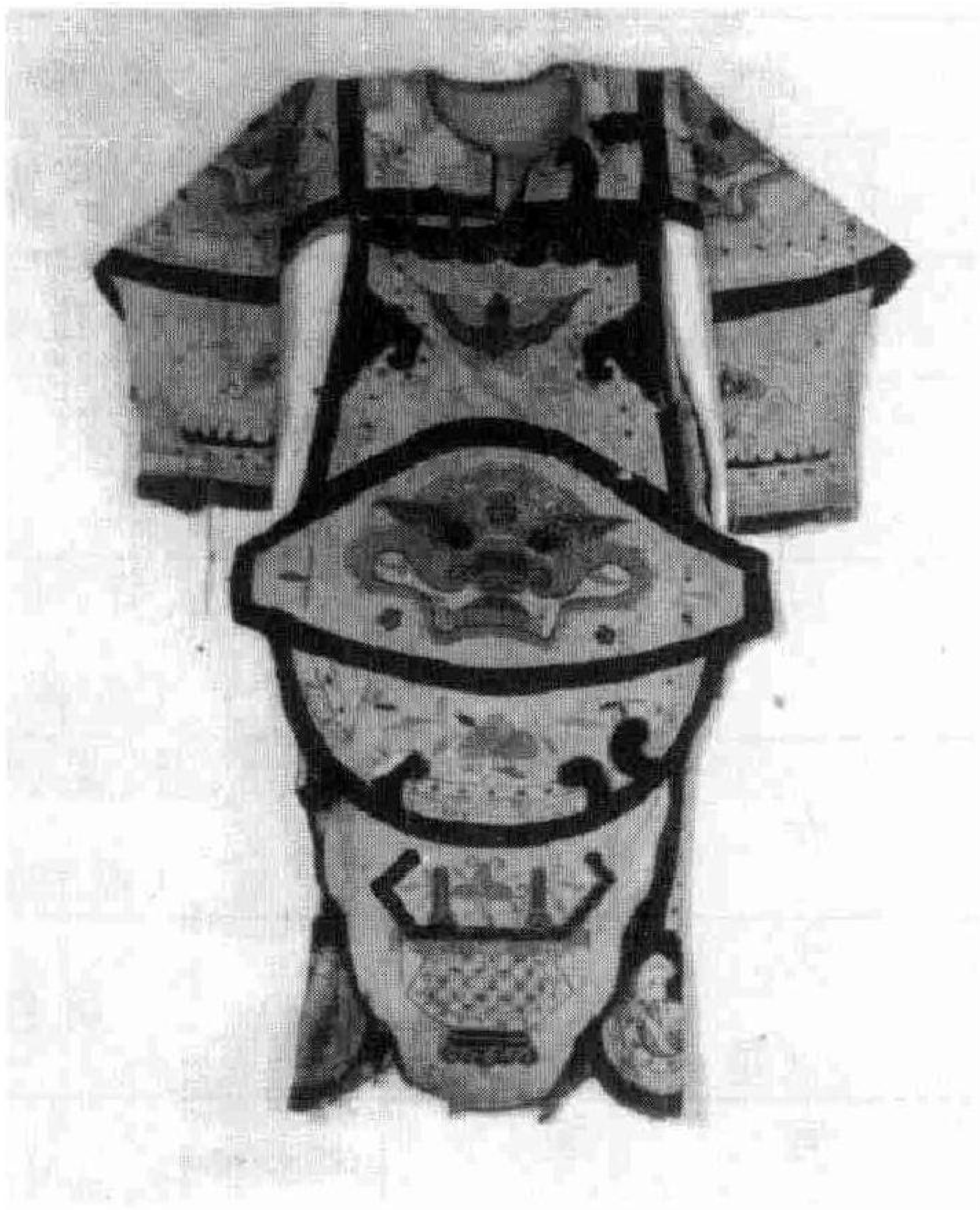
服　饰

自明代弋阳腔班演出以来，其戏衣盔帽便有了三箱的装备（即大衣箱、二衣箱和刀枪把子箱）。清代各地乱弹班叠起，衣箱设置更趋完整，每一个班社都置办了竹木制作的戏箱。各剧种的全套戏箱包括：戏衣、盔帽、鞋杂、把子、锣鼓和化妆用品等。赣剧饶河、广信大班早期设五箱一担，即盔头箱、官衣箱、二衣箱、杂箱、锣鼓箱和把子担，有的又将杂箱细分为鞋箱、头面箱，将把子担改为长箱，所以又号称七箱。青阳腔设六箱，即头箱（盔帽）、二箱（大衣类）、三箱（武箭衣）、脚箱（鞋袜）、把子箱、锣鼓箱。宜黄戏设三箱一担，即盔头箱、大衣箱、二衣箱和把子担。东河戏设四箱一笼，即头衣箱、二衣箱、杂衣箱、把子箱和盔帽笼（竹制）。盱河戏设四箱一担，即金盔箱、文衣箱、武衣箱、锣鼓箱和道具担。宁河戏设五箱一担，即金盔箱、头箱、二箱、脚箱、大锣箱和把子担。瑞河大班设四箱一担，即帽箱、衣箱、杂箱、大锣箱和把子担。吉安戏五箱一桌，即大衣箱、二衣箱、盔头箱、旗把箱、门箱（检场箱）和包头桌（又叫包头箱，放置旦行头面等饰物）。现存于各剧种中最古老的服装有：明代崇祯年间修水县春林班、凤舞班男女蟒靠十五件；清代顺治年间赣南东河戏玉合班、凝秀班的男女蟒靠六件以及光绪年间东河戏玉喜班、万舞台和清末民初浮梁县饶河班、安福县吉安戏的蟒靠、官衣、褶子、坎肩、马褂等八十余件。这些服装的图案一般是“文禽武兽”、“男龙女凤”，但也有特殊的纹饰，如赣南东河戏和浮梁饶河班的黑蟒和白靠并非龙形与虎头，而是金钱和元宝，或是蝴蝶与花卉，具有鲜明的地方特色和历史风貌（见左图及彩页）。



地方大戏剧种的早期男蟒以红、绿、黄、黑、白正五色为主，其式样是袖大身肥，两袂极短，四周镶着宽阔的多色滚边，与袍面形成了强烈的对比，如蓝之衬黄，黑之衬红，红之衬绿，黄之衬黑等等。宁河、饶河戏的每件袍身长龙飞舞，海浪澎

湃，下摆上的浪峰中均绣着盛开的花朵，有朱红、粉红或牡丹、芙蓉，艳若榴火，十分耀眼（见图）。但赣南的东河戏和赣中的吉安戏都无此花样，代之而起的是鲤鱼和波纹。尤其是东河戏的戏衣，其胸、背、领、袖、边、摆，处处嵌缀着金丝铜片，这与清代赣南舞台上演出《封神》、《西游》等连台大戏使用灯光布景有关，星星点点，烁烁生辉，造成了一种隐隐显显的神话色彩。江西南北各地的靠衣，也有风格上的差异，赣北宁河戏和赣东饶河戏靠衣的特点是上窄下宽（见彩页），两臂袖筒的护片翩翩下垂；而赣南东河戏形状则是上宽下窄，胸袖两侧连接一块斜布，飘飘洒洒，状如蝙蝠。此外还有赣中、赣东等地花团簇锦的男帔、富贵雍容的宫衣和造型奇异的龙凤坎肩，自明至清相沿不变，直至抗日战争之后，渐被京剧所同化。采茶小戏剧中的衣箱行头，因陋就简，另成系统。



戏衣　地方大戏剧种戏衣分大衣箱、二衣箱、三衣箱三种。大衣箱又称官衣箱、文衣箱、头衣箱等，常放的物品是袍靠褶帔，坎褂鸾带、短裾长裙，列示如下：

品　名	颜　色	数　量	附　注
正五色绣花龙蟒	红、黄、绿、黑、白	5 套	连蟒领，早期固有
副　五　色　蟒	水红、香色、深蓝、紫、淡蓝、湖色	2/5 件	后来加添若干件
女　红　蟒	红花色	1 件	加大坎肩，早期固有
女　黄　蟒	黄花色	1 件	早期固有
女　香　色　蟒	古铜或香色	1 件	后来加添老旦一件
绣花开敞蟒	红、蓝、紫、黄、黑	2/5 件	早期固有，但件数不多
绣　花　风　衣（帔　风）	红、黄、绿、黑、白	5 件	早期固有，连风帽
女　风　衣	黄、水红、淡、绿、白	2/5 件	早期固有，但不全，有风帽
男　花　帔	红、黄、绿、黑、白	2/3 件	早期固有
女　花　帔	红、黄、绿、黑、白	3 件	早期固有
武　生　褶　子	多色、下摆黑绣花	3/5 件	后来增加

（续表一）

品　　名	颜　　色	数　量	附　　注
文　生　褶　子	多色绣花	4/6 件	早期固有，可代武生褶子用
素　花　褶　子	袖、下摆绣花边	2/4 件	早期固有
衬素褶子		4/6 件	早期固有，为开氅和蟒之衬托
男　官　衣	红、蓝、古铜、黄（多种色）	3/5 件	早期固有
女　官　衣	红、蓝、黑、香色、紫（多种色）	2/4 件	早期固有
太　监　衣（绣　花）	黄色	4/8 件	后期增添，配太监帽
宫　　装（当场变）	红、水红、黄	2 件	早期固有
宫　娥　衣	水红色	4/8 件	早期固有
女绣花褶子	红、水红、蓝、白	4/6 件	早期固有
女　古　装　衣	多种色	3/5 件	后来增加，衣、裙、裤三件头
花　色　衣		4/6 件	早期固有，又名绣花上衣
绣　花　裙	白色	3/5 件	早期固有
花　白　折　裙	多色、带花边	4/6 件	早期固有
白　直　筒　裙	素色	2/4 件	早期固有
布　　裙	白、黑、灰、黄	2/4 件	早期固有，老旦用
绣花绸缎彩裤	多色	4/8 件	后来增加
男女布大褂	灰、黄、黑、棕色	2/4 件	早期固有
丫　鬟　背　褡	绣花、多色	4/6 件	早期固有
员　外　背　褡	绣花、素色	2/3 件	早期固有
道　姑　背　褡	蓝白色拼方块花	1 件	早期固有

（续表二）

品　　名	颜　　色	数　量	附　　注
男女富贵衣	青、蓝色	2件	原来就有
八卦衣（孔明衣）	太极图、八卦文	1件	早期固有
红　袈　裟	红黄色	1件	早期固有
男　女　罪　衣	红色	2件	早期固有
男　女　孝　衣	白衣	2件	早期固有，也可将男女褶子反穿代替
彩　旦　衣	黑色	1件	早期固有，彩旦、丑旦用。大襟、大袖、大下摆，镶裤边
宫　娥　衣　裙		4/8件	配小宫桥、衣裙用

装　饰　物	用　　处	件　数	附　　注
长排女吊绦	配女褶子用	2/4条	早期固有
单排男女绦	配男花素褶子	4/8条	早期固有
女绣花彩带		4/8条	有红、水红、绿、白、黄诸色
绣花大坎肩	配公主宫装用	4副	早期固有
绣花小云肩	配宫娥衣	4/8副	早期固有
花手绢（多色）	配花色衣用	4/6条	早期固有
骨带（玉带）	配五色蟒用	5/8条	固有
红花肚兜		2个	早期固有
绣花女围裙	村姑用	3条	早期固有
绿、白色绸带	旦脚包头用	4条	早期固有
男上身、女下肢	《哑背疯》一剧专用	1副	

另外，还装放各种随身道具，如朝笏、玉如意、天宫锁、项圈、鹅毛扇、绒毛扇、圆绢扇、大折扇、白折扇、黑折扇、芭蕉扇、金折扇、绣花手绢、绣花盖头布、玉镯、珠项链、佛珠、火折筒、喜神。按传统规矩，大衣箱尚兼管部分巾帽，如佛额子、道姑巾、武生巾、文生巾、一字巾、尼姑帽、獠牙等物。

二衣箱，又称武衣箱，主要放置武将箭衣兵甲等物品，列示如下：

品　名	颜　色	数　量	附　注
正五色绣花靠	红、黄、绿、黑、白	5件	早期固有
正五色硬靠	同上	5件	
副五色绣花靠	水红、蓝、淡绿等	2/4件	后期增加
正五色软靠	红、黄、绿、黑、白	5件	不用靠旗，为软靠
武　士　靠	红色	4件	后期增加
女四色靠	水红、淡绿、白、黑	2/4件	早期是男靠代用
改良靠	正五色	5件	后期增补
绣花箭衣	正五色，副色	5/10件	早期固有
素　箭　衣	正五色，带花边	4/8件	早期固有
衬　箭　衣	正五色，无花	4/8件	早期固有
衙役衣帽	黑色	4/8件	后来增补
绣花马褂（马燕飞）	正五色	5/8件	早期固有，带下裥
红布马褂	红色	4/8件	早期固有
豹衣豹裤	正五色	5条	后期增加，配五色花罗帽
黑打衣打裤	黑色	4/6条	早期固有
女战衣战裤	多种色	4条	早期固有，带下裥
绣花小甲衣	红色花	4/8件	早期固有，背褡形状
红小甲衣	红色	4件	早期固有，布质背褡形状
绣花龙套	红、绿、黑、白、蓝	5堂	早期固有
红布龙套	红色、黑云边	4件	早有
布　大　褂	灰、黄、黑、咖啡色	4/8件	早有
绣花女兵衣	蓝、红、白、绿	4套	后来添制
对襟酒保衣	蓝、黑、灰等色	3/4件	早有
白绸短折裙	白色等	4条	早有
白布短折裙	白色	4条	早有
灰布大襟褂	黑、灰、蓝、棕色	2/4条	早有

尚须兼管部分道具，如四顶盾牌、单双宝剑、腰刀、龙套旗、腰鼓、铜锤、锏、鞭、台围布、椅帔、大红帐、小布幔、四方旗、令字旗等。

三衣箱，即鞋箱、脚箱，或称杂箱，常放的物品是鞋靴跷袜等，列表如下：

品　名	颜　色	数　量	附　注
绣　花　彩　裤	红、白、黑等色	10/20	后来增加
女绣花彩裤	白、水红、绿等色	3/10	后来增加
虎　头　靴	绿、水红、白、淡绿	3/4	后来增加
黑缎高靴		8/10	早有
女花高靴	水红、淡绿色	2	后来增加
女绣花马靴	多种色	4/8	早有
男黑马靴	正五色	8/16	早有
云头鞋	多种色	4	后来增加
平　鞋	绣花	4/6	早有
黑缎平底朝靴	黑色	2	后来增加
贡呢布鞋	黑色	4	早有
布　草　鞋		3	早有
女绣花彩鞋	多种色	4/8	早有
木跷鞋		1	早期固有，踩跷专用
男女布袜	白色	8/10	
男女胖袄	白色	4/8	内衬棉花
男女汗衫	白色	16/20	早有
竹　内　衣		8	用小山竹编制
红布彩裤		10条	早有

古傩戏衣　据明正德十年(1515)《瑞昌府志》载："岁暮，人家多召巫祝，披五色衣，鸣锣跳神，祚福免灾"。清代时，"复有戏衣彩衣"(清乾隆二十一年(1756)《建昌府志》)，或"魅面朱衣"(乾隆四十九年〈1784〉《萍乡县志》)，或"披赭色衣"(同治九年〈1870〉《上高县志》)。傩戏服装分戏衣、彩衣、佛衣和特殊装扮衣数种。戏衣有红色绣花长袍；大红绿花龙蟒；红、绿改良长靠；黄、黑色男士褶子；绣勇字小甲背心；红、蓝、黑、白、绿、紫、黄多色下裥；以及靠旗、护领、玉带、披风等等。彩衣多为红、紫两色，也有黑、白、蓝、绿、酱等色，分长

衣褂，大襟或开衫，都配上各类装饰物件如云肩、腰带、围裙、或袖套等，再衬以彩裤、白袜、黑鞋，亮丽得体，整齐美观。佛衣，麻质布料，无绣花，大袖圆领对襟，黑条镶边，多由本地乡民信士捐赠，如萍乡东湖傩班至今尚保留了一套，上有"民国辛巳年(1941)冬月沐恩信士周瑞华敬献"的字样。特殊装扮衣，有乐安敖溪"戏头鼓"傩神桃树精和柳树精装扮，外穿鱼网上衣，下系短裙，裙上的每个网洞间吊着铜钱数个，舞耍时，铜钱相碰，叮铛作响，倍添乐趣和喜气。

采茶戏服装　有三种类型：赣南采茶和各地采茶小戏中两旦一丑的装扮，都是短衣罗帽，青衫素袄，时称"短褂子"戏衣。赣中赣北采茶本戏的小生、老生、彩旦剧目，所穿的是长袍马褂，印花茶衣和滚边绣花的百折长裙，名为"长褂子"戏衣。晚清以后，随着帝王将相、仙人神女剧目的增加，因此又出现了"袍带子"戏衣。"袍带子"戏衣的制作和质量经历了三个衍进阶段。(一)纸花服装，即用民间道士的麻布长袍贴以彩色剪纸图案，在胸前背后，或圆形，或方块，按其剧中人物的身份地位，剪成盘龙、麒麟、狮象、鹤鹿及虎豹多种；(二)绘 花服装，以布代纸，缝在领口、腰摆、衣袖等处，绣成文字作为标志，如"帅"字、"将"字、"兵"字、"卒"字和"勇"字等；(三)印花服装，用纸板凿出各种空心图案再用颜料涂染在衣裳的各个部位，而小生小旦有的已改为绸缎褶子和花衫裙裤，并添入了生巾和串珠头面，渐向地方大戏剧种的衣箱制转化和发展。

宫衣　有三种不同的样式。(一)明代修水县案堂班宫衣为红底黄边，黄色大云肩与深蓝圆领拼接。其衣特点：宽袖、宽摆、宽腰、宽胸，胸前左右两侧各绣飞禽一只，纤小精巧。黑色围腰上绣着三朵红花和嫩黄叶芽。左右袖筒各用八条红、黄、蓝、黑、白等绣花布条连结，层次分明。衣下摆前后均有宽细、长短不一的绣花飘带组成，前摆正中的飘带上绣有"龙"形花纹，后摆飘带绣着"蝴蝶"图形，故称"龙蝶"女宫装。(二)清末饶河班宫衣，红色软缎，圆领，对襟，胸前背后绣着大型云片凌花对衬图案，蓝色宽幅腰带左右各有水红色五角型喇叭花一朵，回纹圆形镶嵌当中，前后下摆各有三组九条绣花飘带，或云纹，或花枝，红、蓝、青、黄、绿各色纷呈。喇叭型衣袖，以嫩绿、水红、深蓝、桔黄、粉白、朱红、湖蓝七种色布拼结连缀，整个服装，锦绣斑斓(见彩页)。(三)清顺治年间东河戏凝秀班宫衣，圆领对襟，直统直袖，腰无围带，形似女帔。衣前绣着"丹凤朝阳"，袖口、衣边为四季花卉，下摆两旁仅有四条飘带，其衣长与宽都较修水和浮梁的宫衣略小，简约明媚。(见图)



黑　蟒　特型古戏衣。有两件：(一)为清代东河戏凝秀班所制。袍面由变异龙形、云彩纹和花草曲线纹组成，衣摆无海水，胸前背后与两肩部位皆是大铜币图案，四周绣有蝙蝠，全身嵌满了亮光铜片小珠泡。花纹粗犷，刺

绣具有豪放风格(见图)。(二)为清末饶河班筱京舞台所藏。青色蟒底,图案上绣的全是大、小元宝,三三一叠,很有规则,中间两锭大元宝特别突出。袖、襟、腰部都镶着绣花线蓝宽边,两袖与腰间的宽边旁各拼水红色绸带一条,暗中透红,异常醒目,它与胸、腰、下摆各处红花缎锦遥相呼应,尽显喜庆吉祥,该蟒为开台戏跳财神专用。(见彩页)

对襟男花帔　古戏衣。现存两件:宁河戏春林班一件,黑贡呢制作,衣襟、手袖为黄色锦鸡和红色牡丹花连朵对称,衣领是深黄花纹镶边,袖口很短,古朴无华。饶河班筱京舞台一件则为湖蓝绸缎面料,大小与宁河戏花帔相仿。衣领白色滚边,稍短,而袖筒较宽,袖口上有红、黑两色绣花。衣襟前后、两肩及袖筒上均有对称的荷花和变形的八脚蚂图案,细小的荷花花纹,前襟下摆两边各有一对蝴蝶,蓝底红绣,飘洒清雅。(见彩页)

男红蟒　清末饶河班筱京舞台古戏衣。大红底色,直筒袍身,镶有蓝袖、蓝襟、蓝腰宽绣花边。在蓝色腰围上垂挂着三条蓝花飘带,中根飘带略短且宽,由红、白、黄、蓝、绿五色花卉组成。围腰正中绣着圆形寿字图案,左右两侧各有红花一朵。方格花络和圆型铜泡缀满袍面,雪白一片。八条以六角型花芽圈着的团龙,分布在胸前、背后与肩胯等处。下摆绣着彩色大山字立水波纹,波纹中两朵特大水红芙蓉,花瓣艳丽,摇曳多姿。该袍式样酷似宫装,端庄中透出了一种秀气,别具风韵。(见彩页)

女红蟒　宁河戏服装。上红下蓝,黑领黑摆边。胸背上绣有丹凤朝阳大团花。下摆绣大波纹海水,蓝中有白,如腾细浪,三朵胭红色水莲在波纹中忽浮忽沉。两只大红手袖拼有黄、黑滚边布条,再接白色短袂,红、黄、黑、白四色相连,极富装饰性。

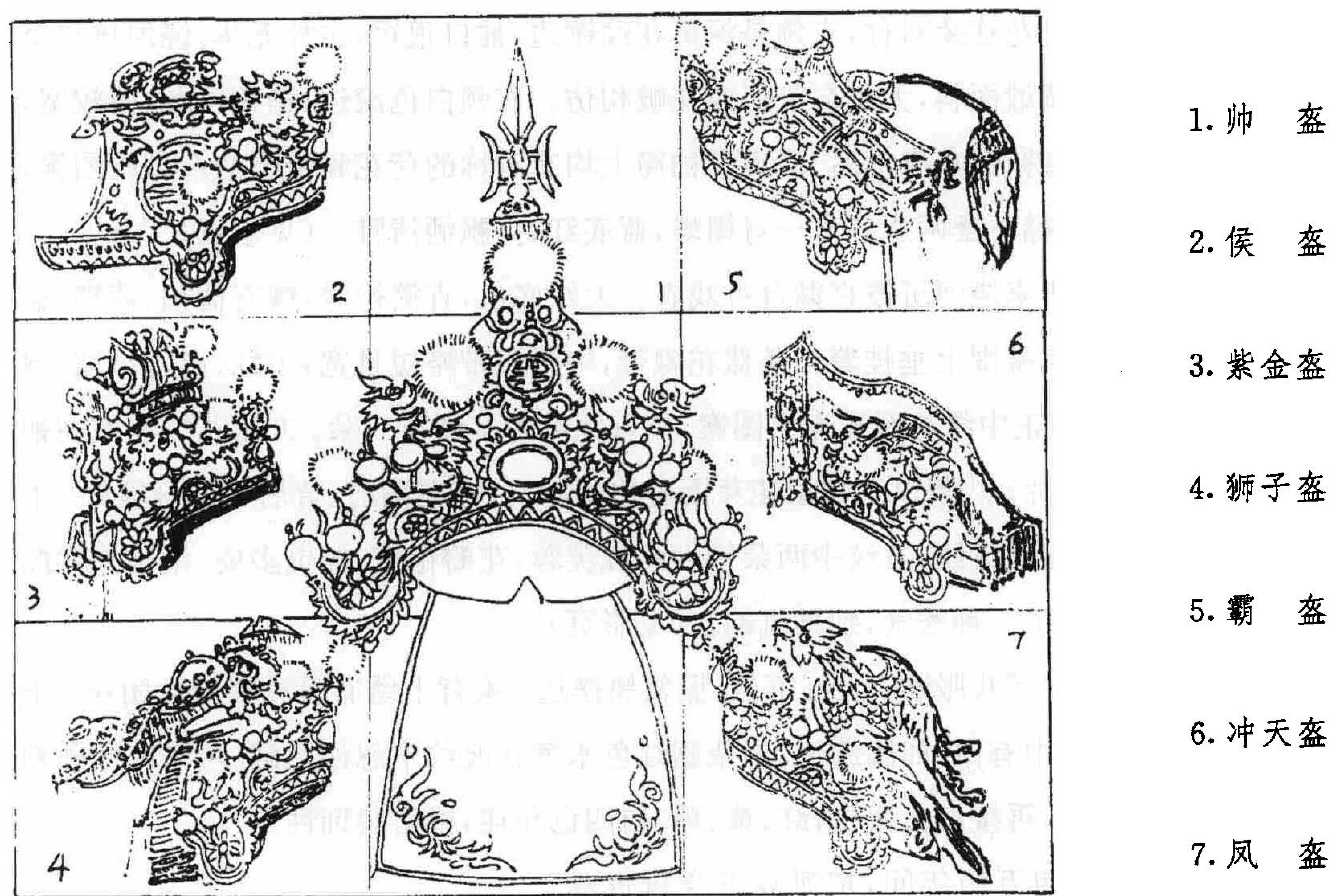
黑　靠　明万历年间,东河戏玉合班古戏衣。刺绣工艺与黑蟒相近,靠肚呈软性,一个大虎头图案,张牙睁目,虎虎有神。前部靠片绣有圆形交叠铜钱花,靠身上下缀满亮光片。靠之上身宽大,下摆窄小,长一百四十五厘米,胸宽四十八厘米,造型奇特,古风犹存。(见图)



吉安戏黄袍坎肩　圆领,无袖,肩膀下绣着日月图案,袍身上一大两小三条盘龙,昂首摆尾,吞云吐雾。两胁间左为麒麟,右为狮子,一对粉色蝴蝶旋转飞翔,下摆是立水波浪,五彩缤纷。

盔　帽　旧时戏班中常用盔头中各种饰物插件,互相搭配,形成多样品种使用,充分体现衣箱程式化的特点。如:以盔壳、小额子为主体,加帅尖顶插件即可组合成"元帅盔";加插紫金冠顶可为"紫金冠";加插珠帘子顶盖可为"冲天冠";加插金钟罩装饰件可为"倒缨盔";加插立体狮型装饰件可为"狮子盔";加插四块瓦顶可为"侯盔";加插八角帽圈盖和倒红缨饰

物可为“周仓盔”；加插圆型帽盖罩和元帅尖可为“岳飞盔”；以财盔（即金杯头）为主件，加插龙形双翅装饰物可为“龙相貂”；加插玉如意图案花软翅可为“天官帽”；折除双软翅，加上红花细带又成“二郎盔”。以盔壳和小额子为主件插入旦脚盔头饰物，又可组合成各种女将盔帽，如：加插孔雀形盔顶件可为“孔雀盔”；加插小元帅尖顶可为“女帅盔”；加插蝴蝶形盔盖可为“蝴蝶盔”；加插大凤凰饰件可为“凤凰盔”。（见图）



江西戏曲盔帽箱为诸箱之首，故又称“头箱”。其常放置之物品有冠盔貂额、宫桥毡巾。列表如下：

正　名	别　名	颜　色	数　量	附　注
九龙冠	硬皇帽	金色	1顶	早期固有
	皇盔	金色		
	堂帽	金色		
九凤冠	凤冠	银色	1顶	早期固有
老凤冠	老旦凤冠	金色	1顶	比旦脚较为简单，无长挂排珠
冲天冠	平天冠	银色	1顶	早期固有

（续表一）

正　名	别　名	颜　色	数　量	附　注
	面　柳	银色		
紫金冠	千岁帽	银色	1顶	早期固有
	太子盔	银色		
紫金冠顶	小太子帽	银色		
文帝盔	金帝盔	金色	1顶	后期增加
武帝盔	银帝盔	银色	1顶	早期固有
草王盔	番王盔	金色	1顶	可用金盔替代
侯　盔	八面威	金色	1顶	早期固有
	四块瓦	金色		
	耳不闻	金色		
	八块瓦	金色		
	瓦　貂	金色		
金　盔	财　盔	金色	1顶	早期固有
	金盔头	金色		
	金踏蹬	金色		
	金包头	金色		
银　盔	银盔头	银色	1顶	
	银踏蹬	银色		
	银包头	银色		
二郎盔	荷叶盔	金色	1顶	早期固有
	三叉盔	金色		
元帅盔	帅　盔	银色	1顶	早期固有，较为原始
岳　盔	岳飞盔	银色	1顶	后期增添
倒缨盔	红　盔	银色	1顶	
	周仑盔	银色		早期固有
硬扎盔	红扎盔	红色	1顶	后期增添
	绿扎盔	绿色	1顶	

（续表二）

正　名	别　名	颜　色	数量	附　注
	白扎盔	白色	1顶	
	黑扎盔	黑色	1顶	
	黄扎盔	黄色	1顶	
夫子盔	关公帽	绿色	1顶	后期增加
鸭尾盔		古铜色		后期增加
武士盔		金色	4顶	配武士铠。御林军、校尉用
狮子盔		金色	1顶	明代早期固有
虎头盔	五色虎盔	正五色	5顶	早期固有
双龙魁盔	番王盔	黑色	1顶	早期固有
魁子盔	番将帽	黑色	6/8顶	早期固有
单凤盔	金鸡盔	银色	1顶	
蝴蝶盔		银色	1顶	
七星额子	设五色七星额	正五色	5副	早期未设
大额子	设五色七星额	正五色	5副	女将早期用此额替代七星额子用
小额子	设五色七星额	正五色	4/8副	早期固有
突额子		红色	4/8副	
蛇额子		白色	4/8副	后来增加
观音额子		白色	1副	早期固有，戏班特设
大宫桥		银色	4/8顶	早期固有
小宫桥		银色	4/8顶	早期固有
纱罩	头罩	银色	1顶	早期固有
	过桥			
龙相貂	天官帽	金色	1顶	早期固有，龙相貂，天官帽只有帽后双翅变换，着天官帽换玉意花翅，若是龙貂，便换龙翅插件
花相貂		金色	1顶	后来增加
素相貂		黑色	1顶	
黑相貂	黑貂	黑色	1顶	早期固有

（续表三）

正名	别名	颜色	数量	附注
头纱	状元纱	银色	1 顶	早期固有
二纱	方翅纱	黑色	1 顶	早期固有
尖纱	尖翅纱	黑色	1 顶	早期固有
圆纱	圆翅纱	黑色	1 顶	可代矮纱解元帽用
矮纱	解元帽	香色	1 顶	后来增加
驸马圈		金黄色	1 顶	早期固有
太监帽	大太监帽	金色 银色	2 顶	早期用荷叶盔替代用
	小太监帽	银色	4/8 顶	后来增加
中军帽	总军帽	金色	1 顶	早期用大帔巾(武盔帽)
	金钟帽	金银		
硬罗帽	硬壳罗帽	黑色	2 顶	后期增加
花罗帽	(配豹衣裤用)	正五色	5 顶	早期固有
高综帽	(配黑打衣裤)	黑色	1 顶	后来增加
素罗帽	(素软缎)	副五色	5 顶	早期固有
红毡帽	红帽	红色	4 顶	早期固有
蓝毡帽	蓝帽	蓝色	2 顶	早期固有
白毡帽	白帽	白色	2 顶	早期固有
衙役帽	黑罗帽	黑色	4/8	后来增加
唐僧帽	佛帽	黄红色	1 顶	早期固有
韦陀帽	元帅盔	银色	1 顶	帅盔代,加红绸飘带
和尚帽		灰色	4 顶	早期固有,布制
道士帽		黑色	2/4 顶	早期固有,布制
尼姑帽		灰色	3 顶	男和尚帽替代用,布制
龙套帽	小帔巾	正五色	4 堂	早期固有
西瓜帽	小瓜皮帽	黑色	2 顶	早期固有
黑礼帽	黑呢帽	黑色	3 顶	后来增加
草帽圈		黄蓝色	2 顶	早期固有,草帽除顶

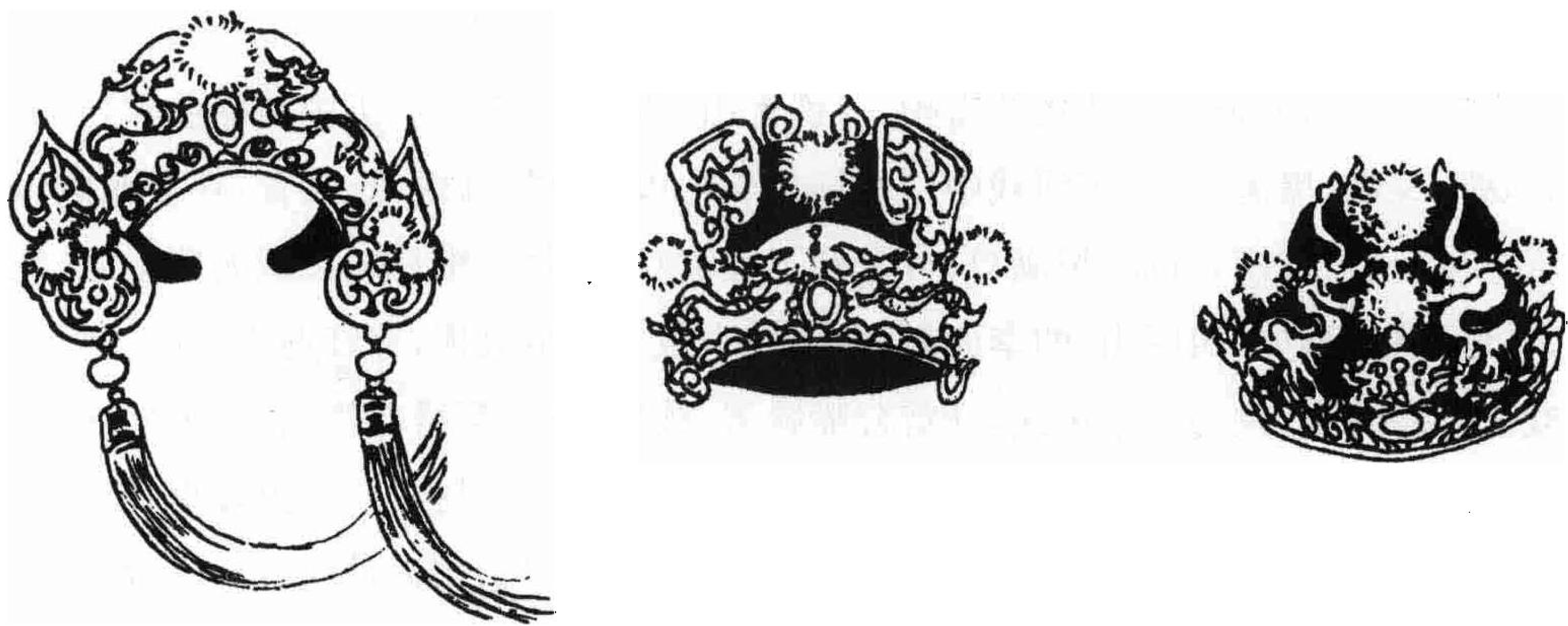
（续表四）

正名	别名	颜色	数量	附注
草帽顶		黄色	1 顶	早期固有，草帽除沿
董永帽	一把抓	蓝、白色	2/3 顶	后来增加
皇巾	黄帝巾	黄花色	1 顶	早期固有
相巾	相爷巾	黑花色	1 顶	早期固有
高方巾	员外巾	香色	1 顶	早期固有
八卦巾	孔明巾	黑花色	1 顶	早期固有
	道士巾	黑花色		
解元巾		花色	1 顶	早期固有，绣花
湘子巾		花色	1 顶	早期固有，绣花
荷叶巾		紫色	1 顶	早期固有
鸭尾巾	许仙巾	副五色	3/4 顶	后来增加
文生巾	一字巾	黑色	1 顶	早期固有
	小方巾	黑色	3/4	
武生巾	（配花褶子）	花色	3/4	后来增添
公子巾	书生巾	花色	3/4	早期固有
大帔巾	武铠帽	正五色	5 堂	早期固有
小帔巾	龙套帽	正五色	4 堂	早期固有
软扎巾		正五色	5 顶	早期固有，绣花
道姑巾		白色	1 顶	长形，有佛字，披在后发髻上
红头巾	打头布	红色	3/4	早期固有
宫花	插纱帽用	银色	3 副	
白长狐尾		黑、白色	2/4 条	
长花狐尾		黑、白色	2/4 条	番将使用
短狐尾		花、白色	4/8 条	小番兵使用
面牌		多色	2/4 副	插额面用
英雄球	绒花	多色	2/4 个	
茨菇叶		黑色	2/4	长形三角

（续表五）

正　名	别　名	颜　色	数　量	附　注
金箍咒		金　色	2/4	云型
云　帚		花白色	2/4 个	早期固有
佛额子		白　色	1 副	分为七块，每块绘有莲花座菩萨图案
牛角套		黑灰色	1 个	早期固有，彩旦用
包　片		黑色	2 个	早期固有，彩旦用
带珠长排绦		白、红色	22 副	早期固有，用于女凤冠
单丝吊绦		多　色	4/8 副	早期固有，吊在盔帽两侧

古额子　　东河戏盔帽。前额较大，额面两护耳呈葫芦状，葫芦下挂长穗丝绦，额上缀



有两条浮雕式金银小龙，正中饰一个丝绒小红花，妩媚英俊。（左图）

古帝帽　　东河戏玉喜台班清光绪间制作。金黑色，帽之四周嵌饰九条立体小金龙，金龙上缀有两个特大黄色绒花球，呈皇家之象，庄重威严。（中图）

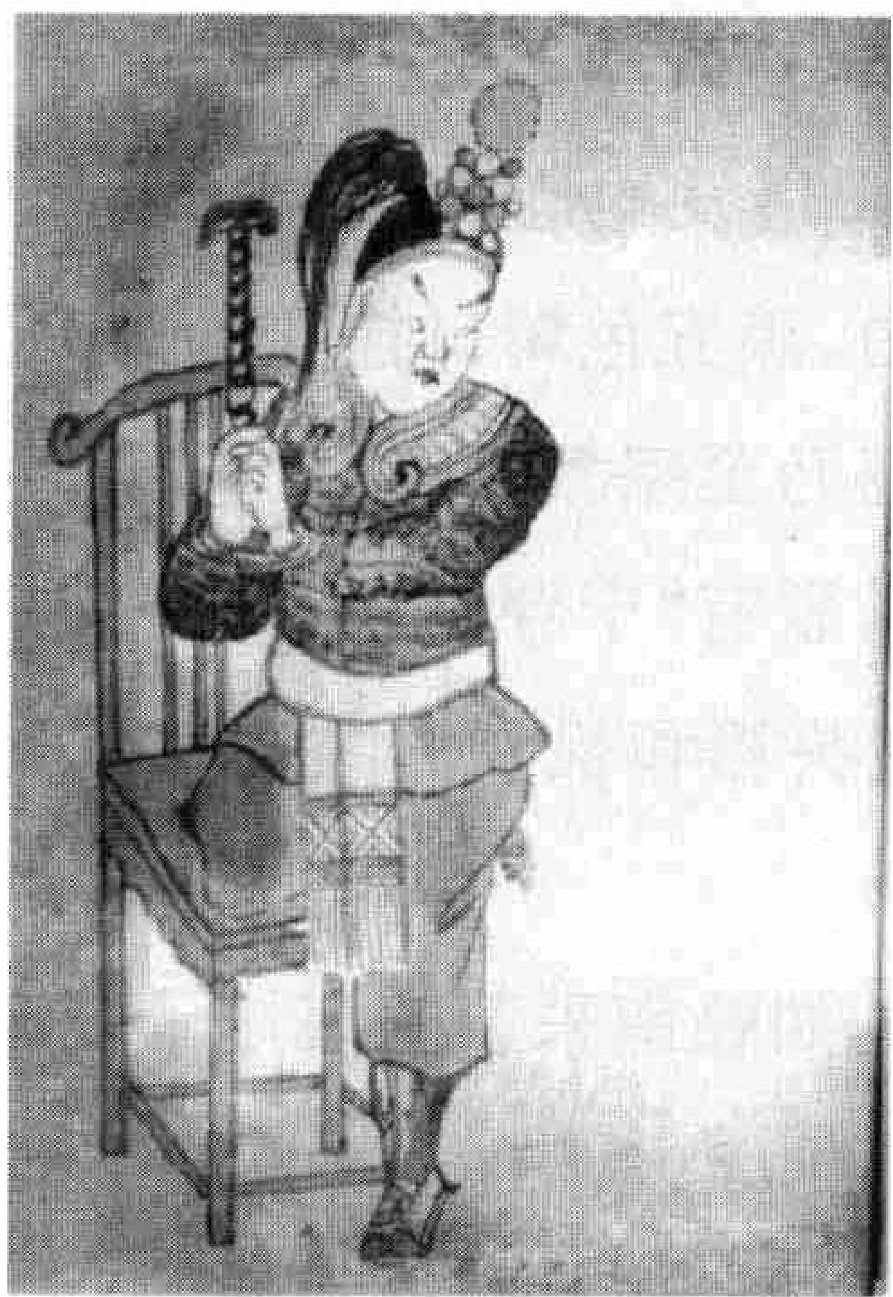
二龙钗　　东河戏古盔帽。盔形为前低后高椭圆形状，前有两条对称小金龙，后加两条玉如意，盔帽四周有镂空花纹图案，左右及正中各饰一朵红色丝绒球，衬托金色帽盔，富丽堂皇。（右图）

人 物 装 扮

江西地方剧种的传统装扮，特别注重形象性、观赏性、装饰性和喻意性。同一人物，在不同的剧种中都有不同的穿戴；同一角色，由于环境、身份、年龄的变化，又有各自不同的装束。如《五龙会》的王彦章，广信班戴硬红扎巾，穿红大靠，披红蟒，挂黑满吊口；饶河班则戴黑扎巾，黑蟒，黑吊口，后来又戴蝴蝶盔，插翎子，狐尾，扎黑大靠，披黑蟒；而《黄河摆渡》中的王彦章，宁河戏改戴青罗帽，素箭衣，插耳毛，茨菇叶，挂青一条龙；宜黄戏则是软草帽，黑蓬头，黑吊口，黑打衣，露单肩；东河戏更趋原始古老，只戴网巾，勒水纱，上身赤膊，下穿彩裤，绑腿，草鞋，另系鸾带和短下裲，一派船夫打扮。又如《凤凰山》中的盖苏文，广信班为红扎巾，红额子，红耳毛，红花箭衣，红马褂，红下裲，红满口，再带翎子和花狐尾；饶河班加罩红大蟒，挂红吊口；而婺源徽班则穿黄蟒，黄靠，黄色扎巾和额子，以黄为主。《九更天》的闻太师，赣剧戴黑相貂，黑蟒，黑满口；可在婺源徽剧的《太白回朝》中，因其年龄的不同乃着白蟒，白满，外披血红斗篷红雪帽。《铁笼山》的姜维，在广信班中戴绿色软扎巾，小额子，绿蟒，绿靠，黑满口；在东河戏中则戴红色软扎巾，红靠，红蟒，三支青；在婺源徽班中便戴黄色硬扎巾，黄蟒，黄靠，黑满口；可是到了宜黄戏的《收姜维》中，又戴大紫金冠、扎红大靠、挂红吊口。再如《四明山》的李元霸，东河戏中戴小紫金冠顶，穿红箭衣、红马褂；而在宁河戏《瓦岗寨》中，改为十杂扮演，开雷公嘴脸谱，戴黑罗帽，穿绣花黑豹衣，黑豹裤，插面牌，青耳毛。再如《白马坡》的文丑，赣剧戴黑硬扎巾，黑耳毛，黑扎口，穿黑硬靠；宁河戏戴红硬扎巾，红吊口，穿红靠。《定军山》的张郃，宁河戏杂扮戴二龙盔，穿红甲，挂青满；东河戏净扮戴霸盔，穿黑硬靠，挂黑满口。《双救驾》的姚期，在广信班中是黑蓬头，草帽圈，黑箭衣，白裙包，挂黑半刀；可在《姚期归汉》中因其身份地位不同，便戴帅盔，穿黑蟒，黑靠，挂麻满口；到了宁河戏的《绑子上殿》中，则戴金色头盔，白蟒，白满口；东河戏即为天官帽，黑蟒，白满口。各剧黄巢一角，更是千差万别，如广信班《金殿面试》中年青的黄巢，头戴蓝色武生巾，蓝花褶子；至《黄巢试剑》改戴软红轧巾，红花箭衣套蓝帔，挂青满口；此剧在宁河戏中戴二龙盔；东河戏戴红帔巾，红马褂；到《沙陀搬兵》一出中，黄巢已称帝，便戴武帝盔，麻满口，插翎子，挂狐尾，穿红靠，披红蟒。由于江西地方剧种的净行脸谱多为红、黑、白三种基色，因而便更加强调搭配的对比处理。如赵匡胤的红脸黄袍；康茂才的红脸绿袍；高耀祖的红脸白袍；项羽的红脸黑袍等等。但也有红脸红袍，全身上下一红到底，如《铁笼山》的司马师；《火烧子都》的颖考叔；《双投唐》的王伯党；《泗州城》的王灵官，都是红脸，红盔，红蟒和红靠；或红巾，红墩和红吊。而且司马师的髯口两旁还要吊着一根红绳；颖考叔的帅盔

加披一块红绸；王伯党的领上连着一道云肩；天灵官的金顶上飘挂着两条红带。此外还有半边赤膊半边罪衣、围裙蓬头的李七；内穿大靠外罩背褡、草帽甩发的周仓；口含獠牙、须挂颔下的夏侯渊；童巾红褶、头戴假面的王蒴以及红、黄、蓝、白、黑五色髯口挂在脑门的十殿阎罗等等。这些纷繁众多的角色扮相，有的蕴含着象征、神秘乃至宗教的内在意义；有的洋溢着地域性、观赏性的审美情趣。江西地方戏曲的舞台穿戴，素有“宁穿破，不穿错”的规矩，过去虽然没有专门的设计人员，但师传俗定，由大衣箱、盔头箱和检场人共司此职，要求严格，绝对不能混淆错乱。

采茶小戏剧种的装扮，趋向生活化、类型化和特色化。如赣南采茶搬演灯子戏时，其旦脚的服饰，上穿白布大襟女便衣，蓝布围裙，下着黑色便裤，戴茶帽，不插花，一手拿扇，一手托着茶篮灯。丑脚头戴一把抓，身穿黑布三花衣，圆领对襟，白色圆筒水袖，左水袖长达五十五公分，右水袖短至手腕处，白布腰裙，红布灯笼裤。而彩旦着大襟女便衣，圆领围裙，戴七星额帽子。到了上演折子小戏时，旦脚改穿蓝色对襟便装，不系围裙，扎腰带，头上梳髻子，两鬓插红花，一手拿伞，一手挎篮，标致可人。赣中采茶戏旦脚穿的是绿褂子，绿裙子，俗云“红配绿，看不足”。小生、老生、小丑戴礼帽，丑为短衣短裙，执黑折扇；小生、老生则穿蓝衫长袍，白色纸扇平胸摇摆，一个白面无须，一个八字小胡，一个飘逸风流，一个老成稳重。后来，旦脚装扮变化较大，有的已穿圆摆短褂百折长裙，头结人字绉纱，红花簪发，一排排玻璃球银泡挂满额前，珠光宝气。而抚州采茶的小旦，又是另外一翻打扮，脸擦胭脂，眉画弓月，便衣便裤，两边耳根吊着一对细而又尖的红辣椒，酷似村姑模样。但这时的舞台装扮，仍然只有行当区分，而无人物形象。直至演出半班大戏时，才有了具体的角色扮相。如宁都采茶《才郎别店》中的张莲妹，着水红缎子绣花女装，绿色围裙，银质裙链，黑缎子面额，上镶八宝牡丹，珍珠玉石，前梳流海，后扎圆髻，角花耳环，花枝招展。又如《寿诞记》中的赵玉麟，着大红绣花褶子，白彩裤，高底平口彩靴，红色绣花小生巾，俨然是一个彬彬公子。现存民国二十七年(1938)高安老艺人杨聚芝绘制的一册戏曲画谱，内有瑞河戏和丝弦戏(即高安采茶戏)十八出小戏三十七个人物造型，包括生、旦、丑等十二种脚色。他们的衣着虽然都是男为生巾褶子，女穿短袄长裙，但由于角色和剧情不同，其装束扮饰又有不同的变化。(见插页)如文生，《检芦柴》的李春发，戴蓝色生巾，上缀红绿黄三色组成的绒球，着湖蓝色褶子，腰间衬着一条朱红色的丝绦；而《送茶》的张保童，生巾上的绒球改为绿色的丝穗；《洒金扇》的公子和《绒花记》的江文彬，一个是红球，红穗，红绦；一个却是有球，无穗，无绦，这些看似区别微小，但形貌气质大变。又如武生行，同是武松一角。在《调叔》中戴的是罗帽，披褶子，内穿打衣打裤，鬓边插有英雄球一串，英俊萧洒；可在《打店》中，改穿短衣鸾带，甩发镣铐。两种环境，两种打扮，一目了然。画谱中的角色以旦脚最多，其中有青衣、花旦、彩旦、武旦、泼旦、老旦等行当的人物二十二个。上衣皆着大襟女装，分蓝、绿、红、灰四色，下身或裙或裤，头面上一律是朱红排花和绿色网巾，有的也饰以绒花飘带



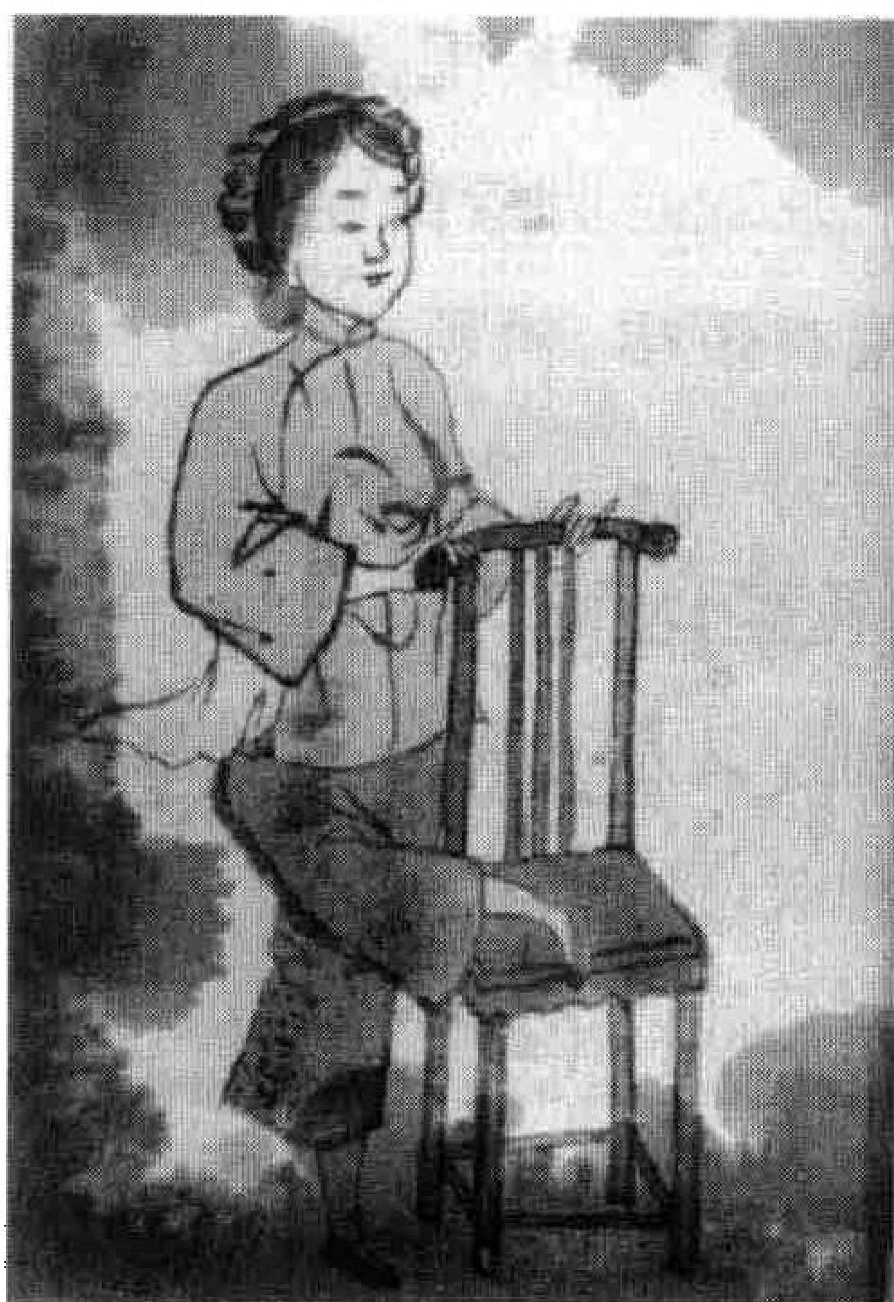
武松打店



阴阳河



送　茶



金莲调叔



采　桑



小上坟



卖花线



打花鼓



瞎子捉奸

和草帽圈等物。因其搭配得当，穿戴讲究，故无雷同重复之感。其中最能显示性格和表明身份的是各人手中所持的道具，如《检芦柴》中张秋莲的扁担绳子；《顶烛怕妻》中狄氏的家法竹片；《打花鼓》中婆子的木鼓长鞭；《送茶》中金莲的茶盘；《采桑》中村女的花篮；《阴阳河》中李桂莲的水桶；《卖花线》中金丹桂的红箱；《小上坟》中萧素贞的祭品；《武松打店》中孙二娘的蜡烛、匕首；《卖棉纱》中蔡金花口中的长旱烟竿和手中的孩子，以及《杀子报》中徐氏咬发裸体、手举钢刀等等。特别是画中八个丑脚，如头顶蜡烛，赤膊突肚的张浪子；肩挎包裹、敞衣露胸的李骗子；毡帽压顶、敲锣行唱的花鼓佬；方巾大褂、持杆捉奸的罗瞎子；八字长须、蓝衣蓝帽的卖花郎；高冠白鼻、拖袖驮扇的采桑汉；反戴乌纱、横挂骨带的丑县官；还有宽衣大袖、腕套马鞭的彩旦守关妇，一人一面，跃然纸上。

传统剧目人物装扮选例：

东河戏《拖肠大战》王伯超：头戴高约六十五厘米的硬纸壳高帽，上写“一见大吉”四字，扎大额子，插翎毛，口含獠牙，画白脸，内穿白色箭衣，外罩白团龙马褂，大肚、黑靴、长枪。

宜黄戏《白虎堂》杨剪：三头六臂人。大花脸，脸部两侧各装一个假面具；穿黑色箭衣，衣背后分别扎出四只假手，戴额子，带披发，扎翎毛。

广信班《紫金镖》薛东辽：小丑打扮，头戴小额子，额子中间插一枝短翎子，大披巾，穿红花马褂，系红下鸾，背后腰部扎四面红花三角花旗，左边挎腰刀，右边挂宝剑，手上拿着长快枪，该角又名“拨不倒”。

饶河班《摩天岭》猩猩胆：净扮雷公脸，白底，红、赭、黑三色分画眉、脸、颊纹络图案。戴大额子，红披发，红耳毛，花狐尾，赤膊，红背褡，包紫大肚皮，大屁股，一对长獠牙，犹如猛兽。

弋阳腔《目连传》人物造型：

判官：净扮。尖纱帽，插解元翅，右脸红，左脸绿，穿红蓝两色官衣，左蓝右红，红髯红耳毛。

五猖：开红、黄、蓝、白、黑五色脸谱，由生、净、丑、末、外五个脚色扮演。红为南方猖，额绘黄色火焰；蓝为东方猖，额绘日月钢叉；白为西方猖，红纹络，额绘钢刀一把；黑为北方猖，白眉血口，额绘铜锤一对；黄为中央猖 ，白眉白胡，额前绘有令牌一块，上写“你也来了”四字。荷包嘴纹图。五猖均有獠牙。红脸猖扎黄巾，黄脸猖扎绿巾，白脸猖扎黑巾，黑脸、蓝脸猖都扎红巾。分穿五色马褂，半边赤膊，半边挎袖，半人半鬼。

高无常：两人扮演，一人站立于另一人两肩上，外穿特制白色长大褂，由上而下遮挡如一人，头戴高筒红帽，数十根鬼穗飘飘，脸绘阴阳黑白两色，翘肩，长舌。

殇亡：女扮。长披发，两耳前垂吊一对白色纸穗，黑对襟褶子，白绸长裙，腰绑草绳，口含红纸长舌，手执一把蒲扇，半遮半掩，来去无声。

倒立鬼：彩裤套头，两手伸出裤筒着马靴，双腿穿红布褂，肚皮外露，绘一人面状，以脐作口，倒立而行。

南昌采茶戏《辜家记》辜义生：小生行。黑色呢绒瓜皮帽，赭红色长袍，高领灰白马褂，蓝色高底靴，手执白折扇，衣冠端庄，仪表堂堂。

高安采茶戏小丑装扮：头戴无沿草帽，帽顶上飘重一束红丝穗挂在左耳边，手拿折扇，上身赤膊，腰扎白布围裙，便裤，黑面白底布鞋。

新编剧目人物造型选例：

萍乡采茶戏《安源大罢工》一组人物造型（见图）：







滕锦堂：老矿工，约五十岁左右，头包蓝灰布头巾，身穿灰黑色破旧大襟褂，腰系破布条，黑土布便裤有补丁，卷裤腿，草鞋，一手拿洋镐，一手提矿灯。

蒋先云：知识分子打扮，盖发，灰布长大褂，肩与前摆有补丁，深紫色便裤，布鞋，手上卷着一本书。

刘昌炎：学生扮相，蓝布鸭舌帽，蓝布西装，西裤，纱袜，黑布鞋，手拿短柄十字洋镐。

李鸿程：军阀。带穗大盖帽，黄色将军礼服，肩章系短绦黄穗，横皮带，衣袖缀两道红条边，胸别十字勋章，黄毛呢军裤，棕色高皮鞋，挂长腰刀，眉毛上竖，八字翘胡。

李镜澄：矿主。黑呢礼帽，咖啡色绸长褂，外罩团花对襟褂，戴金边眼镜，八字胡，一手拿吕宋烟，一手柱着弯柄文明棍，白绸便裤，黄色尖头皮鞋。

王鸿卿：工头。梳高油头，粗眉，八字胡，对襟暗花绸褂，黑绸便裤，腰内系白绸带，露出一节于衣外，黑色皮鞋，叼大烟斗，上衣口袋吊一根挂表链条，闪闪有光。

弋阳腔《祭碑出征》人物造型（见图）

方志敏：红军打扮，梳大背头，略蓄一字胡，灰布红军装，红领章，内穿白布褂，露出白衣领，灰布裤，灰绑腿，白布袜，黑布鞋，腰系皮带，胸缀一朵小白花。（见右图）





蓝大嫂：苏区中年妇女。高领毛蓝士林大襟褂，棕色长裤，黑布鞋，头扎三米长白绸带，飘垂而下，以示带孝，腰系黑绒布短围裙，银练围腰。（见左图）

蓝长生：红军战士。头扎白纱带，有血迹，里穿白布对襟褂，外罩灰布军装，无领章，布草鞋，肩披一块土蓝花方布块，原为包裹布，此作披风用。

东河戏《活提张辉瓒》红军将士造型：

红军营长：淡灰色红军军帽，军衣，军裤，红色领章，皮带，穿传统戏曲的黑色马靴，背上插有四面绣花三角型靠旗，为典型的苏区戏曲人物装扮。

红军战士：头戴深灰色红军军帽，红星帽徽，身穿传统戏曲的蓝色夸衣夸裤，夸衣胸背上贴着一个勇字。

赣剧《混天起义》人物造型：

夏混天：花脸行。雉发长辫，黑辫绕颈数圈成圆型挂在胸前，米黄色长衫，腰系蓝色宽带，一头垂于胯下，白袜芒鞋，浓眉大眼，眉宇间涂抹一条红色火焰，直冲脑门，勇武豪放。

徽剧《长城砺剑》人物造型：

詹天佑：正生，先为清装，戴长辫头套，蓄小胡子，穿米黄色暗花纹长绸褂，白灯笼裤，黑布鞋。后作官扮，头戴大盖翎子尖顶帽，深蓝色暗团花圆领马蹄袖箭衣，外罩对襟团花缎绣花马褂，脚穿朝方。

砌 末 道 具

戏曲道具，若按其性能和用途，可归纳为十余种类型。（1）固定道具。如一桌二椅及其

装饰物品；(2)活动道具。如由桌椅组成的高山崖洞，窑门牢房等；(3)特定道具。为剧中特定人物所用之物，如使节幡、偃月刀、芭蕉扇及銮驾斧钺；(4)随身道具。如折扇、云帚、佛珠、手绢；(5)器皿道具。如酒壶、托盘、木桶、饭碗；(6)兵器道具。如钢叉、铜锤、长枪、短剑；(7)摆设道具。如书房、绣房、公堂、寿堂等各种配套饰物；(8)交通道具。如马鞭、轿车、木橹、船浆；(9)机关道具。如转动的酒壶、飞舞的蝴蝶酒杯、忽明忽灭的烛台；(10)禽兽道具。如草蛇、布鱼、飞禽、走兽；(11)旗牌道具。如令旗、帅旗、灵牌、斩牌；(12)字画道具。(13)刑罚道具。如手铐、木枷、竹拶、铁链；(14)乐器道具。如花鼓、铜锣、木鱼、磬铃；(15)帐幔道具。如城墙、门帘、营帐、彩幔，等等。以上各类，其实际可归纳为随身道具和组合道具两种。组合道具，可装可卸，可分可合，在旧式舞台上并具有创造环境的艺术作用。

把子箱　传统戏曲道具箱，又称长箱，常盛物品，列表如下：

名　称	颜　色	件　数	名　称	颜　色	件　数
关公刀(偃月大刀)	金黄色杆 银光刀片	1把	木铜锤	金铜色	1对
三缨大刀(三环刀)	黄、银色	2把	八角锤	金色	1对
两缨大刀(两环刀)	黄、银色	2把	大圆锤	银白色	1对
黄忠大刀	银黄色	1把	双锏	金色	2个
杨戬刀	银黄色	1把	双鞭(竹节鞭)	金色	2条
女大刀	白银光色	1把	宣花斧	黑色	5把
男单刀(短柄)		4/8把	木钢叉	黑色	5把
女单刀(短柄)		4/8把	猪齿耙	银白色	1把
鬼头刀		2把	月牙铲	银白色	1把
铁方梁	黑、红色	1条	弓箭	带箭杆(8根)	4张
铜棍	克罗米色	1条	长船撑	木头本色	1条
藤杆棍	黑色	4条	小船撑	木头本色	2条
木杆棍	黑色	4条	袖镖	红、银色	5把

（续表一）

名称	颜色	件数	名称	颜色	件数
方天戟		1把	匕首	银光色	3把
大板枪	银白色	1条	三节棍		1副
丈八矛	银白色	1条	拐子		2个
长柄钺（开山斧）	黑色	1把	单宝剑		3把
单头枪	白色	4/10条	双口剑		2把
双头枪	白、红色	4/8条	铜双剑		1把
斋体	金色	1个	布、纸状子	白色	3张
茶杯	白色	5个	书、请帖	白色	4个
果盒	金黄色	1个	公文（信纸）	白色、红色	8张
针线管箩	藤条编	1个	鱼网	白色、大小	2个
活动仙桃	粉红色	1个	布娃娃鱼	鱼状	1条
蛇钵	金色	1个	其它大小布鱼		2个
小水桶	红色	2个	包裹	布包状	
灵位牌	白色	2块	帐本		
木菜刀	黑色	1把	古书		
木柴刀	黑色	1把	布褡裢带	蓝色	1条
竹木扁担	竹子本色	3条	红绸布带	红色	1条
小药箱	木头本色	1只	汗巾	白色	2条
梳妆盒	红色	1个	火折子	姜黄色	2条
木台灯	铜黄色	1只	小银锭	银光色	3锭
布灯笼	红、绿布	2只	小金锭	金色	2锭
木头斧	木、黑色	1把	铜面盆	金色	1个
测字布	白布	1块	大元宝	金色	1个
大小纸伞	油纸黄色	2把	大蒲扇	米黄色	2把
招牌布	白色	1块	小粪桶	木头本色	1担
銮舆道具朝天顶	金色	2副	木农锄		1把
瓜锤	金色	1对	小菜篮		1只

（续表二）

名称	颜色	件数	名称	颜色	件数
玉斧	金色	1对	莲花枪		4只
佛手	金色	2只	棒衣槌	木头本色	1把
玉棍	金色	2条	道士鼓	（八仙用）	1面
小宫灯	带红吊	4只	竹玉箫	（八仙用）	1支
提炉	带红吊	2只	小花篮	（八仙用）	1只
玉牌	带红吊	2块	葫芦拐	（八仙用）	1条
佛帚		2把	荷花杆	（八仙用）	1条
斩妖剑	（八仙用）	1把	云板	（八仙用）	1副
腰刀	（校卫用）	4把	惊堂木	木头本色	2个
华盖	正五色绣花黄凉伞	5把	酒壶（大小）	金银色	3个
大木鱼		1只	酒杯	（圆、方形，可代茶杯）	5/8个
小铜铃		1只	茶壶	瓷、陶两种	2个
城墙布		1块	红绸带		2条
盾牌	黄色绘虎头形	4块	桌围布	正五色	5套
大红绣花帐	（可作车轿旗辕帐）	1顶	椅围布	正五色	1副
			车旗布	白、黄色	2副
红绸布小门帐	红色	1顶	令字旗	白、红色	2面
白绸小门帐（灵堂用）	白色	1顶	报字旗	红边白底	1面
四色龙套旗	红、蓝、白、绿	4堂	龙凤掌扇		1对
四方旗	三色	2堂	镖带	绣花	5条
飞虎旗	三角绘虎纹	1堂	鱼枷		1副
大纛旗	绣花	1面	木枷	木头本色	1副
天官条幅	分三色条	1件	黄缎官印	黄色	1个
蜡烛台（大小）	铜色	2对	签筒	白色	2只
香炉（大小）		2个	小金印	红色	2只
托盘	紫红、黑色	1——3个	拶子		1副
圆托盘	黑、红漆花	2个	夹棍	红色	1条
文房四宝		5件	圆手铐	黑色	1副
方手铐	黑色	1副	提捉牌	白色	3块

（续表三）

名　称	颜　色	件　数	名　称	颜　色	件　数
电光手铐	克罗米色	1副			
粗细铁链	银、黑色	2副			

五彩龙　系由四位龙套演员和一位小甲演员组合而成，第一位龙套演员头戴纸壳大龙头榼脑，其他三位龙套演员以龙套衣蒙头遮身，衣角相连，打上活结，结成龙身，另一位小甲演员手拿云帚作龙尾，钻进第四位龙套演员背后，不停地摇晃云帚，龙尾摆动，盘旋而来。《凤凰山》一剧中水母娘娘骑坐上台。

吐水龙　也称东海蛟龙，一人扮演，身穿龙套衣，头戴二龙盔，盔上直插两支尖纱帽翅作龙角，高高竖起，盔后挂一面蜈蚣旗（即高幔旗）作龙背脊。或可当蜈蚣精使用。《西游记》一剧中表现神魔斗宝，甚为灵活。

凤凰鸟　由一演员身穿宫装，再将木制凤凰头扎在绿色女帔风领口上，套头遮身，以绿色靠旗绑于腰部，上插翎毛，弓身弯背作凤鸟行走状。《凤凰山》中用之。

孔　雀　装扮与凤凰鸟相同，不穿宫装，下身着彩裤，便是另外一种形象。

哭咒鸟　用一个木铜锤，上面包扎黑蓬头，再以牛角尖套于顶端作鸟头，一演员身穿黑披风，蒙头遮身，右手撑住鸟头，一步三摇，或奔或跳，或站或立。《凤凰山》中用这一道具。

虎头铡　用长板凳之一端套一虎头盔，凳面披红色下襴，扎两把单刀，刀刃向上，再绑一把红穗大刀作刀铡，四条凳脚如虎爪，雄壮有力。另如龙头铡、狗头铡，只换头套，其它部位的道具均类此组合即成。包公戏中使用。

金钱耙　用红绸带在玉带圆圈上扎成金钱形，即是耙面，金钱上方插靠牌和四面靠旗，下方系三根马鞭，极富装饰美。《蓝田带》剧中钟无盐与吴起比武时使用。

铁　象　用长凳作兽身，凳面上扎一把竹弓，弓背朝上，覆盖一件黑褶子，即为象身，板凳一端扎朝笏一根，弯角朝下似象鼻，朝笏上端再戴一顶小额子便是象头，凳之另一端扎云帚垂下如象尾。《蓝田带》中番王进贡时用此道具。

铜　驴　一种刑具，为组合道具，以两块长竹片扎于长板凳一端，竹片上用红带自下而上密密缠绕，露出两块红布头，再将朝笏横绑于竹片头顶端装成驴头形状，两块红布头高高翘起便是一双驴耳朵，云帚作驴尾，红色下襴披于凳面即为驴身，瘦驴高脚，神态盎然。《刁南楼》中刘秀娥骑驴游街示众时用之。

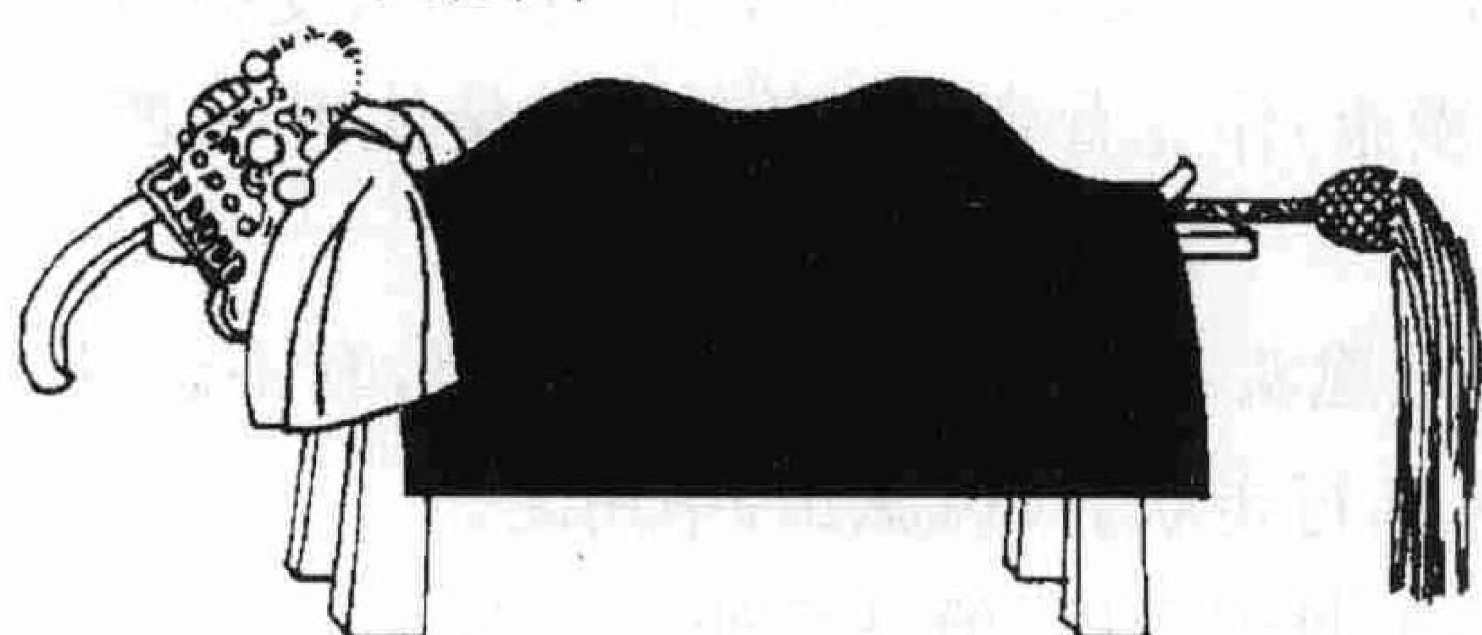
千斤鼎　用一只带把的红木小水桶作鼎身，将两块朝笏扎于桶把上，系红布带子似是鼎脚，桶身披上彩色云肩，一只重若千斤的大鼎巍然而立。《临潼斗宝》、《狄青比武》等剧中均用之。

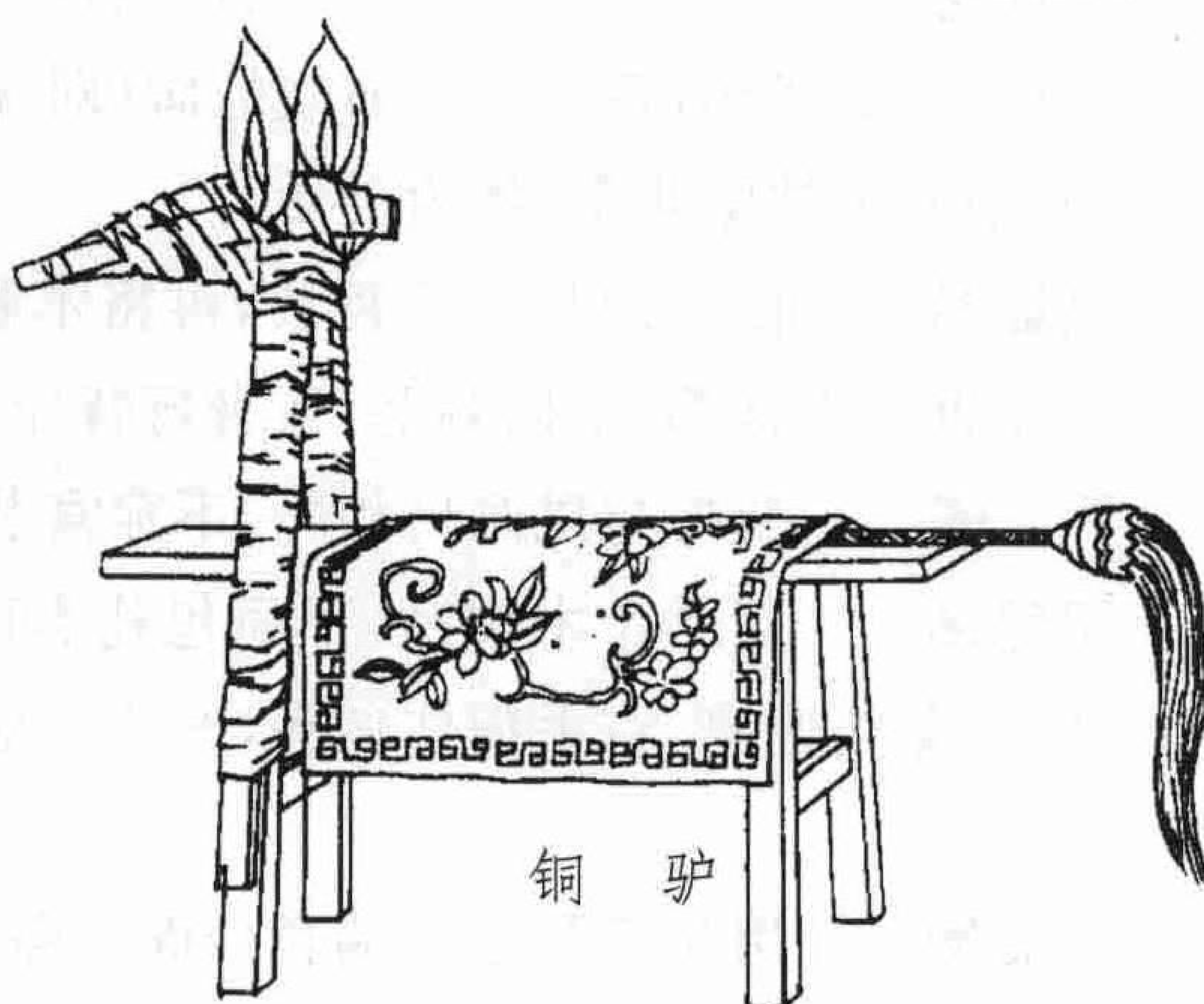
木棺材　用两把靠椅前后相距约两米，将城墙布两头分别架于椅背上，即成一口棺材模形，前椅上套一件红色女官衣，衣上绣花“补子”朝外作棺材头，后椅上蒙一块红布，再用两根竹杆、竹片扎成一顶圆棚，上披红袈裟，就是棺盖，两者相合便是一副红木寿枋。《避尘珠》一剧中劈棺时使用。


凤凰鸟

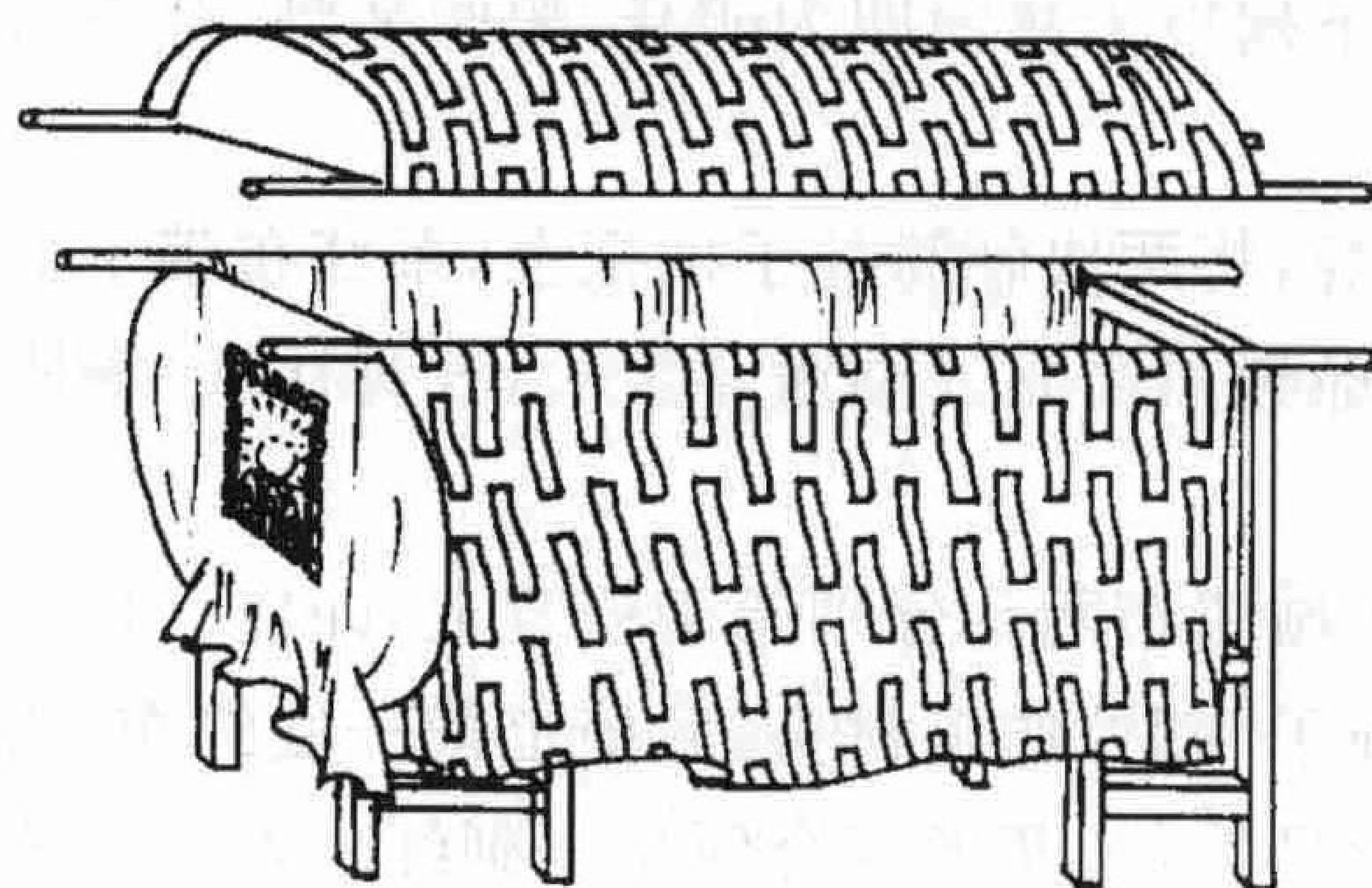

孔雀

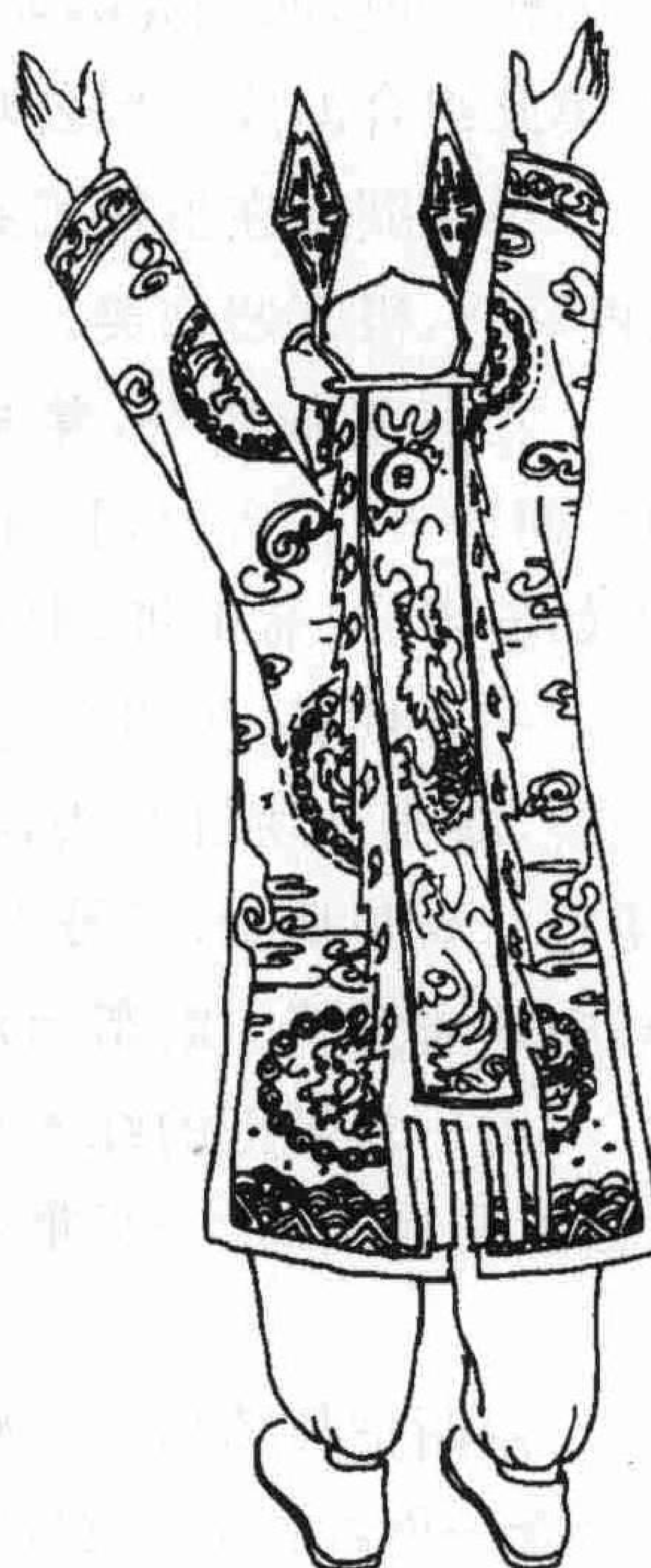

哭咒鸟


铁　象


铜　驴


五彩龙


木棺材


吐水龙

布 景 装 置

江西戏曲舞台的布景，在不同的时代，不同的剧种，不同的演出场所，分别有着不同的装置形式。

初期的民间小戏，因与灯彩结伴，演出于乡间草地，由四或六名姣童装扮马灯，红黄蓝黑白各色，这些姣童身扎马形，马颈系一小铃，叮呰作响，前有一提灯引路者，领马圆场一周，先唱数段彩词，继而正式开场。或是由一队手擎花钵者，将广场围成一圈，临时搭杆，上挂两盏宫灯，远远可见，招徕观众。灯下化妆，灯前表演，边舞边唱。这里的竹马和宫灯，既是茶灯戏的作场气氛，也是民间小戏最原始的场地演出装置。后来搬上舞台，也只有一条长板凳的陈设，如横摆于台之正中，则表示厅堂店房；摆在上场门又是厨房灶堂；放至下场门即为内室卧房；若撤掉凳子便是山野村坊。在《板凳龙》一剧中，可当作一条龙；在《反情》中则是一张床；《磨豆腐》剧中它是豆腐磨架；《大睄表哥》剧中又成为男女幽会的一座神台，一物多用，随着表演，一条板凳可以变换出无数的场景。

地方大戏剧种，演出于庙台戏楼，舞台一面固定，三面围观，其固定一面的屏风板上绘以装饰图案，如花鸟人物。屏风两旁设有出场入场的马门，或两门，或四门，多至六扇门，门上悬匾额：上写“出将”、“入相”，或“骚情”、“史笔”，或“来兮”、“归去”等字样，有的戏班挂上绣花门帘，屏风正中饰以守旧帐幔。而整个舞台则利用一桌二椅及各式道具，组合、接叠出各种装置和砌末形象，如公堂，台上置一桌一椅，桌有围，椅有帔，桌上面摆有官印、签筒、竹筒、公文、状子、信笺、惊堂木和托盘(盘盛文房四宝)；如佛堂，则于桌上支一红色小幔帐，再摆烛台、香炉、木鱼、木槌、佛经、云帚、琉璃灯等物，地上放一蒲团。在城镇剧院舞台，主要是幕布装置，有大幕、二幕、双开幕、底幕、条幕、侧幕、横幕，并可把幕布组合成蝴蝶幕、半边幕、垂吊幕、景片幕、佛帐幕、舞台框幕、旗幕和幕柱、幕帘等形状，后又添置了天幕和纱幕。二十世纪三十年代出现了软硬景片和简易的机关布景。中华人民共和国成立之后，还有一种活动舞台，特制一小平车，车上搭台板，板上立柱挂幕，并有各式布置，小型精致，随装随卸，便于流动演出。

高山台　由一桌四椅组成，长桌横置于舞台正中。桌上放两把椅背相靠的椅子，桌之两端各靠一椅作为山坡台阶。《凤凰山》中盖苏文拾级而上。登高观阵。

点将台　《百花记》中用之。两桌相叠都有桌围遮挡，面对观众，上桌悬挂帐幔，掀作蝴蝶形，百花公主从桌后交椅登上，发兵点将。

小高台　一桌二椅。桌置放台中，前披桌围，一椅在桌上，一桌在右边。《穆柯寨》穆

桂英打雁游山的方位装置。

中高台 一桌三椅。横桌于台中，披桌围；一椅侧放于桌之右上端，另一椅侧放于桌之右下端，又一椅侧身紧靠于桌之左下端，皆有椅帔。

水岩台 台之右边斜放一长桌，桌上悬挂彩幔，桌之内外各放靠椅一把，似一座崖石飞峙大江边。《采石矶》用此装置。

婚帐台 一桌两椅都饰有大红围帔，斜放于台之右边，桌上放红烛一对；台之正中由两椅插上竹杆，横系一副红色大幔帐，表示一张大花床，满室通红，喜气洋洋。《碧玉簪》中冯玉林、王桂英结婚时用。

马鞍台 台之正中置放长桌一条，披桌围，桌两边相对各摆一把椅子，形成马鞍形座位，桌上有书卷、笔筒和琉璃红灯。《两世缘》中祝英台、梁山伯对灯夜读。

双高台 台之后方左右两角，各自斜放一桌一椅，一椅在桌上，一椅在桌之前下方，皆系有桌围椅帔。《蓝田带》中"湘江大会"一场的座位摆设。

三台八座 台之左、中、右放置三条长桌，左右斜放，每桌后面平摆两椅，正中桌之两角处各放一椅，皆有桌围椅帔，形成弧状。《满堂福》中郭子仪上寿时合家围坐。

斜台座 有两种。《伐子都》剧中，其长桌斜放于上场门处，桌后摆一椅；《秦琼表功》一剧中其长桌斜放于下场门处，桌后摆一椅。前者作宴厅酒席；后者为李渊公堂。

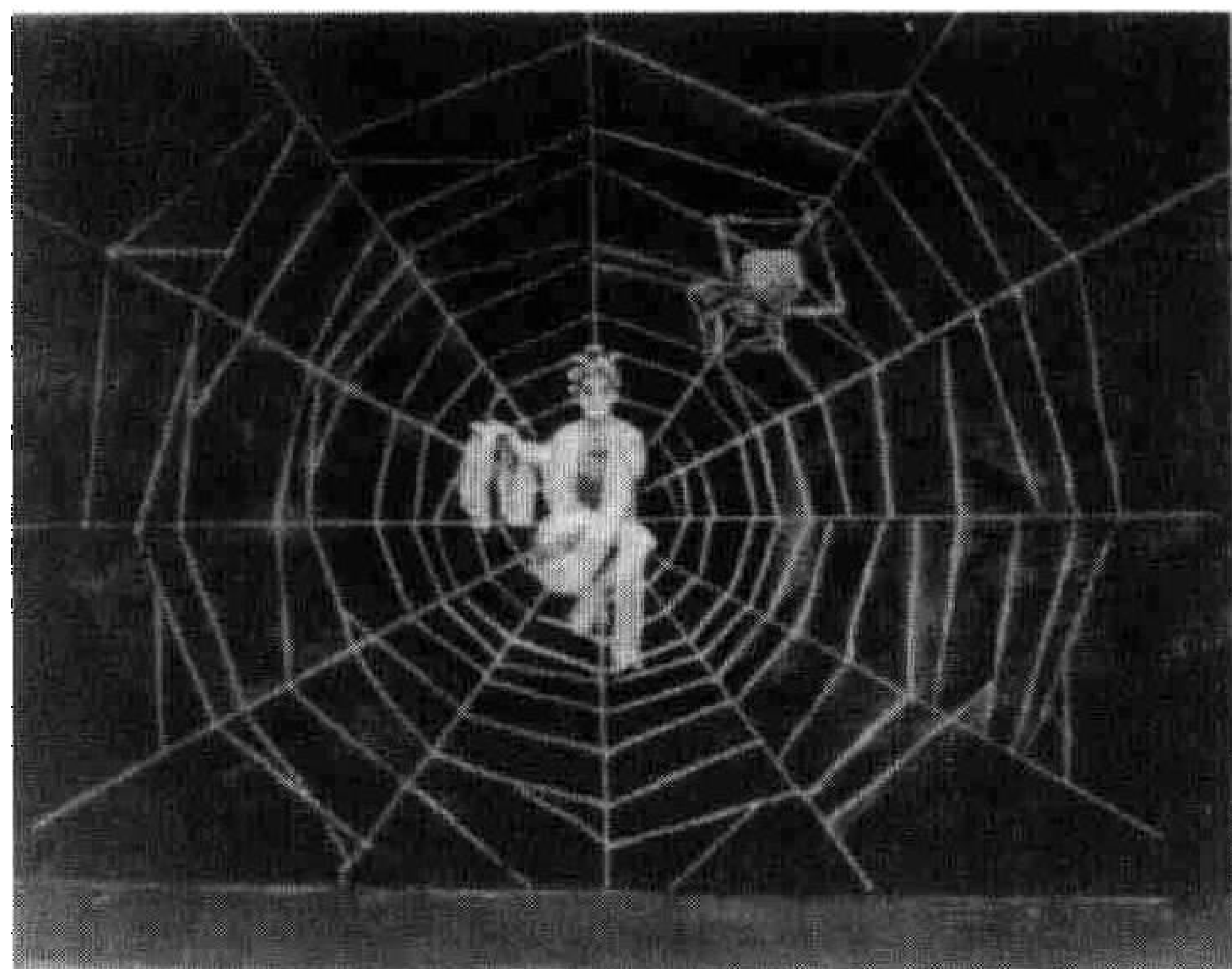
高楼台 台正中摆一张大方桌，方桌上又直放一长桌，长桌上再放靠椅一把，大方桌前下方又放一椅。《九件衣》大堂勘问时使用。

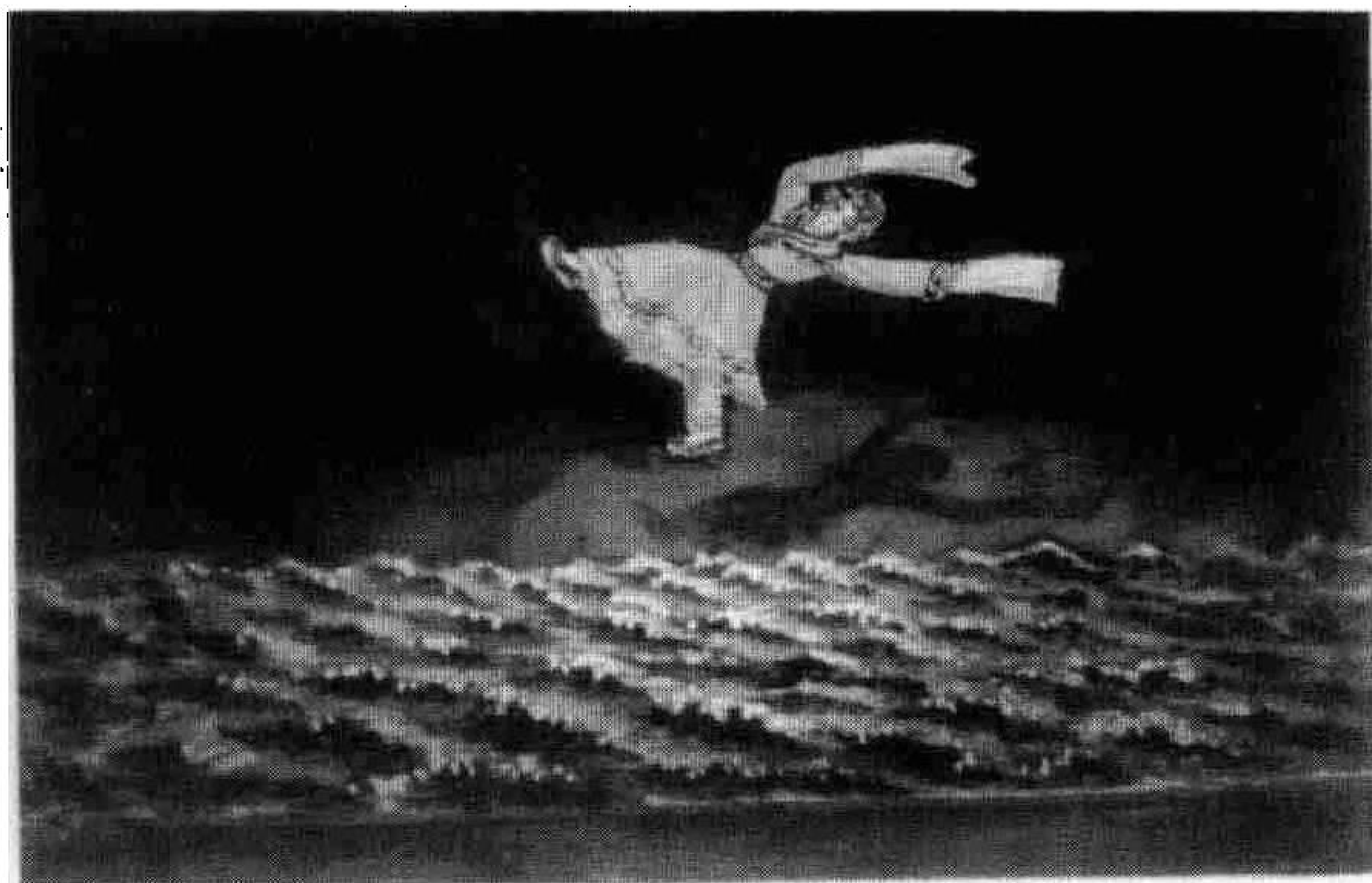
大花台 八仙台位。五张大方桌，舞台正面平摆三张，左右各斜放一张，两条长桌骑跨于三张方桌上面的距离间，二十二把靠椅于正中长桌后面放五把，三张方桌前面摆五把，两边方桌上下各六把。桌上、椅上皆坐天官八仙，桌旁椅边还要站立二十四位神灵，济济一堂，表现灵霄宝殿，众神登台。

万寿台 三张大方桌置于台中，方桌上各置放一条长板凳，凳上中站观音，左右分站金童、玉女。神台背后，从上垂下一幅绘有竹林、海水的软景片。凳之前端钉上三副木制莲花座，每座花开十二朵，每朵花中点燃红烛一支，三十六支烛光，映红三十六瓣莲花，火光闪闪，花蕊怒放。神台两旁四位天将威然而立。为《万寿山》一剧"悟空朝观音"一场特制高台。

机关布景 在江西戏曲舞台上，除砌末道具的旧式装置外，最有特色的应是机关布景。大约于清初演出目连戏时已有采用。如弋阳腔《目连传》中王灵官驾火轮，他奉御旨下界查核刘氏开荤一案，手举金鞭，一副红脸，脚踏滚滚火轮由台下而上。一架由方桌装的神车，两旁饰巨大的纸扎彩轮，内燃蜡烛，由四神将扛抬，威风凛凛，呼啸而来。清光绪二十三年(1897)，东河戏凝秀班搬演的《白蛇传》有草扎蟒蛇出山，又如《狮驼岭》孙悟空被困狮精腹内，整个舞台布景制成一个庞大的狮腹，内装亮光，孙悟空在内翻打跌扑与狮精斗法，可

算是大型的机关布景。二十世纪三十年代，由于京剧舞台大演神怪故事戏，大量使用机关布景，因而带动地方剧种也随之引起舞台装置的改良。抗日战争时期江西的大后方吉安、

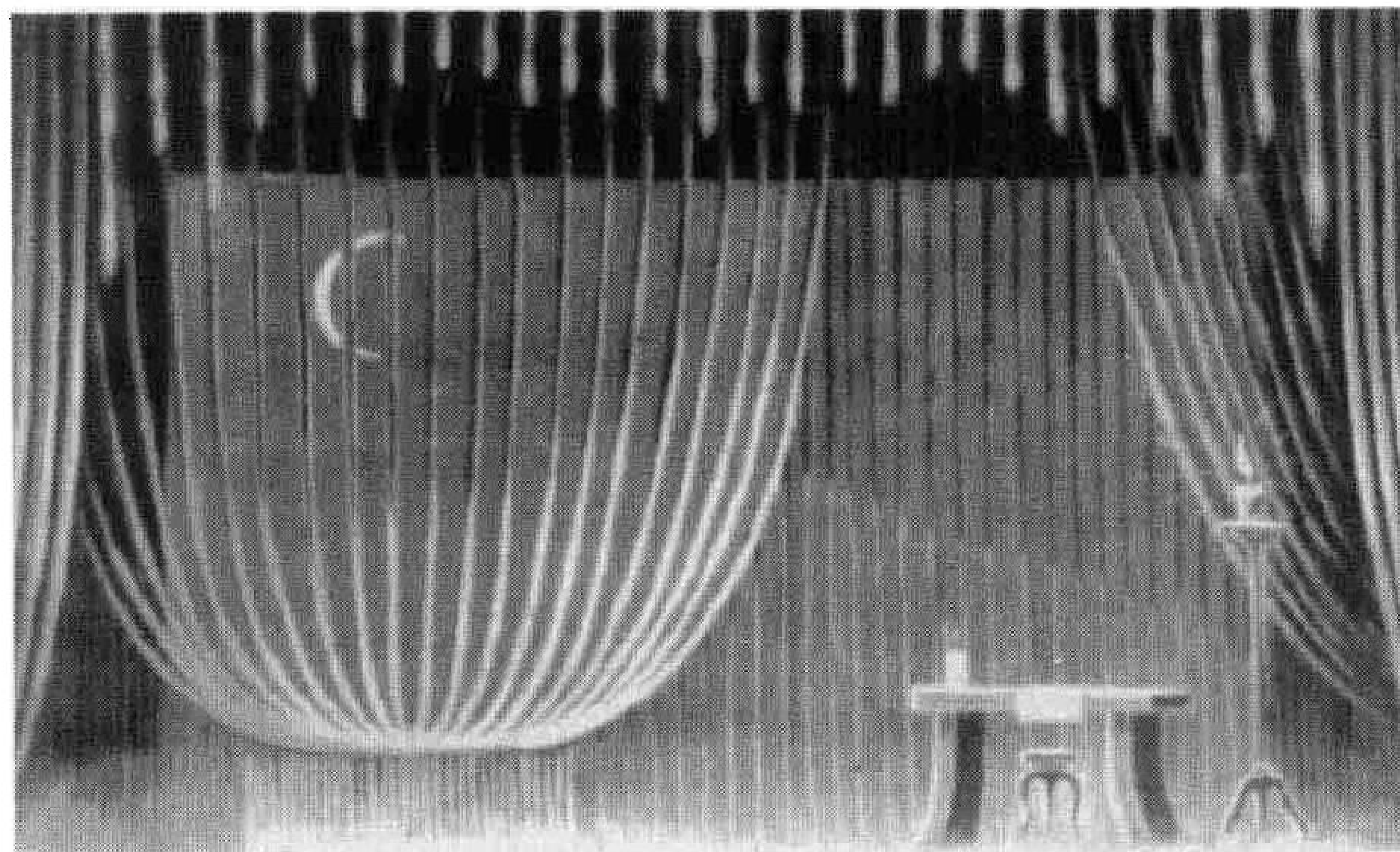




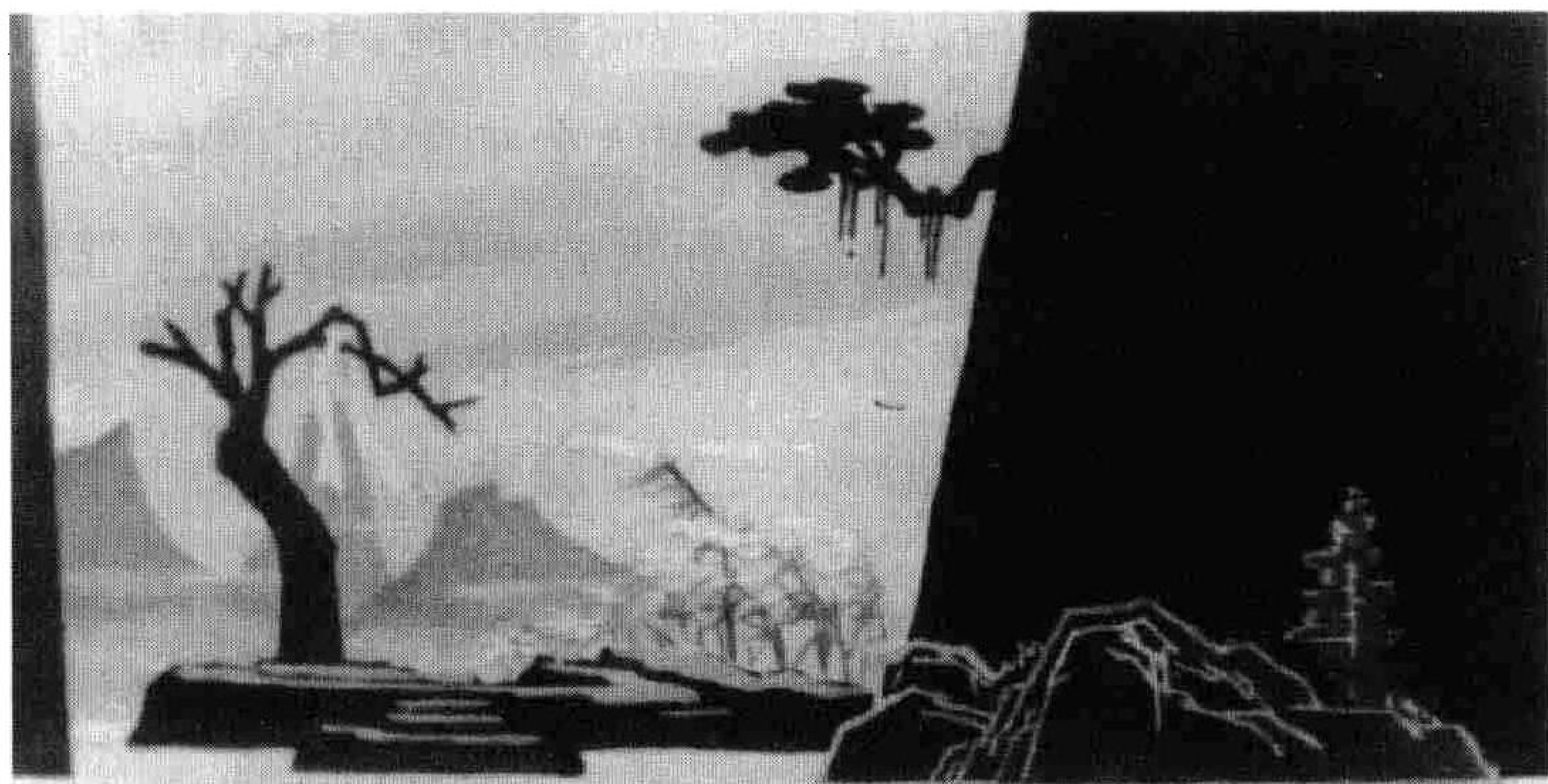
泰和等地上演的京剧《莫愁女》中的空中飞人（见左图）；《盘丝洞》中的飞鹰刁衣、蜘蛛跳形（见右图）；《白蛇传》中的龙蛇相斗；《洛阳桥》中的水晶龙宫（见彩页），都充分利用城市剧场的舞台设备和灯光条件，设计出种种新颖奇幻的舞台布景，曾轰动一时。如《洛阳桥》龙宫一场，将白布蒙于木框上，上绘蓝色盘龙，张牙舞爪；一块画有火焰波涛图案的高大屏风，中间装有一个铁皮与木板制成的转盘风车灯，一按电钮，呼呼转动，射出各种彩光，五颜六色。后面幕上画有水草与活鱼，在灯光的闪烁下，好像都在摇曳游动。南昌钟鼓楼剧场演出《七侠五义》、《济公传》等神侠戏时，利用木箱、金属盒挖空透光及开闭布帘的办法，制造日月星辰白天黑夜的生动景象，加上电光效果，变幻莫测。广信班长春舞台在景德镇戏院演出，专门聘请舞美师傅，设计了《嫦娥奔月》中嫦娥飞天、圆月生辉的景象和《孟姜女》中的烟盒长城，白布海水等巧妙的布景。

布景设计选例　《还魂记》：江西省赣剧团演出。布景设计郑湘琪。参加1982年10月全国舞台美术展览。该剧从头至尾采用一幅国画式的守旧幕作为装饰背景，根据各场不同剧情，用幻灯投射出不同的画面。有的是一枝红杏盛开在高墙之外，以“满园春色关不住，一枝红杏出墙来”暗示着主人公终将冲破封建礼教的牢笼，争取爱情自由，争取个性解放（《春香闹塾》）。有的以两树桃花交枝相连，一双春燕拍翅飞翔，展现出如痴如醉的春色，传递着如歌如舞的春声，衬托着主人公如生如死的春情（《游园惊梦·闺房》）。有的画上了一棵柳，几瓣梅，表明这是一座春天的肃苑，同时也象征着主人公梅柳同梦，梅柳同恋，梅柳同缘（《游园惊梦·花园》）。有的绘数枝朦胧的青竹，欲隐欲现，挺拔高洁，一方面制造出夜寒露冷，人魂相会的幽境，一方面隐喻着主人公同封建势力斗争的坚定信念和顽强决心，风吹不倒，雨打不折，最终花发还魂，梅柳团圆。这些布景设计颇有汤显祖四梦的“意、趣、神、色”。舞台上再配以传统戏曲一桌二椅的砌末摆设，有时是一榧一案，有时是一屏一架，有时是一亭一石，以少胜多，以一当十，与守旧幕的风格互相呼应，统一协调。（见彩页）

《邯郸记》:江西省赣剧团演出。布景设计王文俊。1982年参加中华人民共和国文化部、中国戏剧家协会、江西省文化局、中国戏剧家协会江西分会联合举办的纪念汤显祖逝世三百六十六周年大会演出,同年参加国际舞台美术展览。该布景根据作品若梦非梦、似虚若实、心理多变、场景多换等特点,"虚幻"与"多变"作为舞台造型的总体风格,运用半透明塑料绳幕造成虚幻感,交换变化着两组绳幕,并以不同的色光渲染,使之时似花丛,时似帷帐,时又变为机房织机……又按剧本戏中戏的结构形式,于舞台的后部正中,置一方形可升降投影小屏幕,当吕洞宾一施仙术仙境幻化,小屏幕便从云烟中升起,变出一个有"出将"、"入相"门的小舞台,场景是酒店。随着场景的幻化,这个小屏幕一会儿是花园亭阁,一会儿是室内画屏……整个舞台上只此两组绳幕和一方小屏幕,结合光色的变幻及少许道具,制造出一个个场景。其中《机房牢役》一场,舞台上没有织机实物,而是顺台口而下曲吊着一束绳幕,作为"机纱"的意象;绳幕后面的小屏幕上,斜挂一勾明月,一束冷色月光斜映在"机纱"上;一盏油灯映照着坐在机纱旁倾拆苦情的崔氏,凄冷悲楚。这时舞台上的一切景物都成了揭示人物心灵的感情符号,达到了景融于情的境界。(见图)

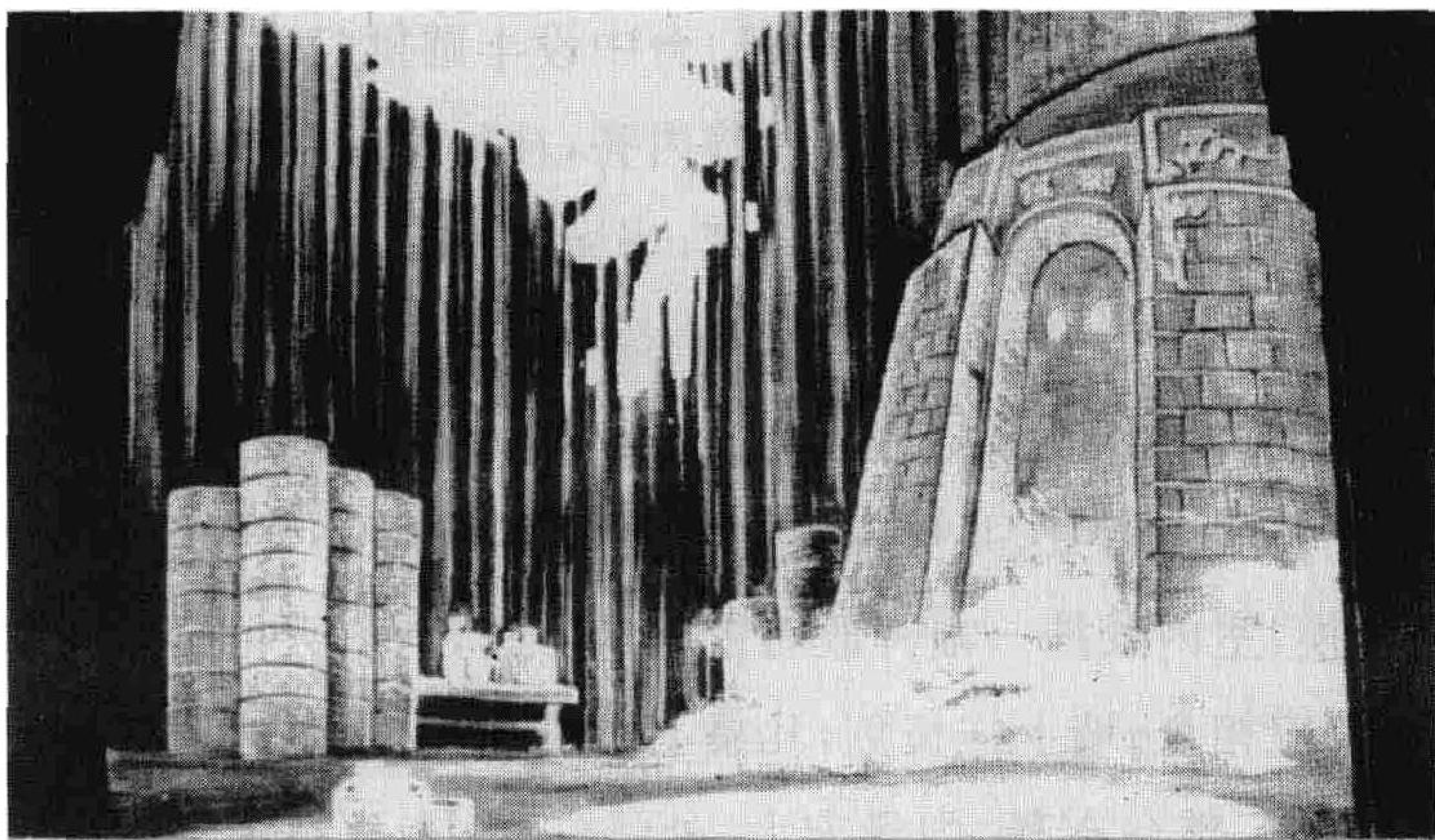


《放羊记》:吉安地区采茶剧团1963年演出。布景设计高承宁。衍继母虐待前妻儿女,逐其放牧南山。该剧本场景以中幕隔开舞台前后两区,幕为黑色,或开或合,或对衬半开,或一开一掩,当作"框架"之用。如《虎啸》一场,金哥姐弟被猛虎惊散,姐姐深感回家无望,决意投缳自尽。左幕拉出大半,作悬崖峭壁,高峻无边,上伸一截带藤的古松,下立一块硬景,即为山石小坡;右幕仅露少许,使舞台中部露出大片空间,略远处,置一古树,与悬崖相对,皆深暗色。唯天幕上的天际峰峦,涂有一层晚霞,其昏黄的余晖照亮旷野。硬景多以蓝色线条写意,冷清荒凉,这正是虎狼出没的地方,此景此情达到了强烈的舞台效果(见图)。而在《梦会》一场,中幕拉开,左右各半,左幕外为草棚,右幕外是坟茔,装饰景片仅点明环境。台中远处,一排矮矮的山花野草,参差不齐。半空中,前有仙鹤白云,如飞如驻;后有岚气彩虹,如环如珠。梦的气氛,梦的意象,烘托着母子



相会时的欢乐和美好。（见彩页）

《龙床恨》：景德镇市京剧团演出。布景设计王太生。参加1979年江西省庆祝中华人民共和国三十周年献礼演出，获舞台美术设计奖。1982年10月，参加全国舞台美术展览。全剧均在台口两旁各立一深蓝色边框，为“T”字形硬片，上宽下窄，各场布景全在这边框中变换，不用条幕横幕。台上避实就虚，远虚近实，撷取一二件象征性的景物，加以扩大夸张，弃繁就简，犹如传统戏中砌末的功能，但暗寓着剧中的艺术形象。如第五场《牢房》，窑工李勇因造龙床未成，被总管关押于窑厂一角的临时囚室。舞台上仅有一根窑屋木柱，以示窑内。其木弯曲多结，柱上拴着一根长无尽头的粗铁链，由下而上，再由上而下，组成了一个人字形的大索架，下端绑着一个硕大无比的铁锁，千斤压地，血迹斑斑。右边侧幕中一束蓝光从顶部射出，穿过锁链，穿过窑柱，象征盘根错节的封建势力，窒息着灾难深重的窑工大众，唯有的一线亮光，增添了人们的斗争力量和胜利希望。



《风展红旗》：江西省京剧团演出。布景设计汤云鹏。参加1977年江西省纪念创建井冈山革命根据地五十周年文艺汇报演出。1982年10月参加全国舞台美术展览。该景设计者运用写实手法，选择了几种代表江西山区特点的景物，舞台左边为杆粗叶茂的大樟树，亭亭如盖；右边是一幢歇山式的山村古屋，两品风火老墙，巍巍耸立。台上有红旗、标语、铁钟和门前挂着的“苏维埃政府”牌匾，这些景物，点出了大革命时期的特征。在处理上，树与古屋是硬景片，远山是天幕幻灯，一远一近，层次分明，画面开阔。不用网络软景，更能增强实感。

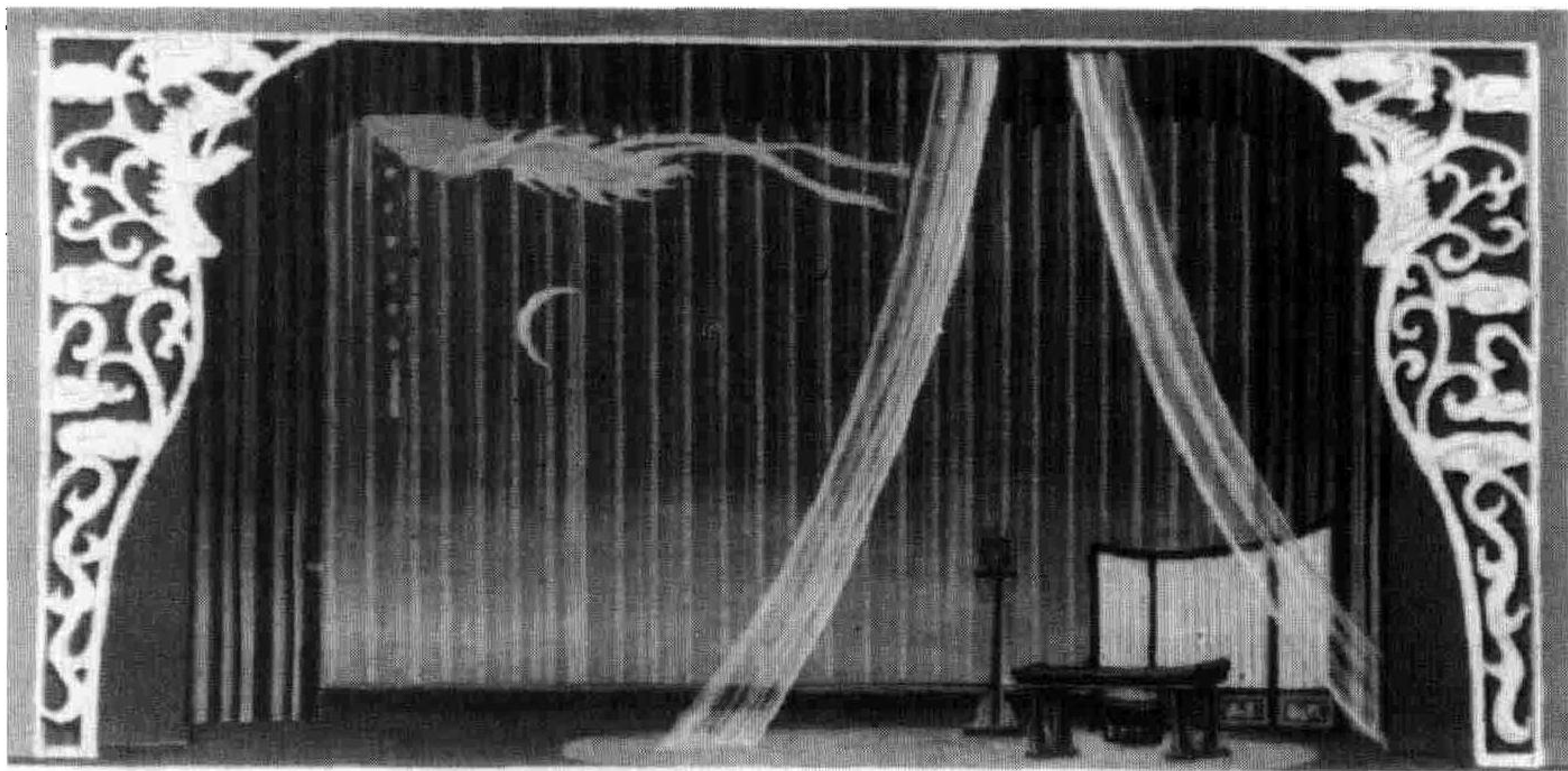
《茶童哥》：赣州地区采茶剧团演出。布景设计吴庆熙、宓国铭。1982年10月参加全国舞台美术展览。该景着墨于赣南山区的秀美风光，制作上分网景、硬片和幻灯投影三部分。台中三株瘦竹，青翠欲滴；台右一间泥墙茅舍，周围花影婆娑。台左的远山近岭，铺红叠翠，五彩纷呈。开阔的天空，澄碧湛蓝；微曲的竹杆，像山风吹拂，摇曳多姿。舞台上设各种景片，有大道，有山路，有石凳，有栏杆，里里外外，高高低低，众多的景物支点便于灵活的舞台调度，最宜赣南采茶戏载歌载舞的表演特点。（见彩页）

《吹箫引凤》：九江市越剧团演出。布景设计朱恭良。1982年10月参加全国舞台美术

展览。该布景吸取了话剧、歌舞剧的表现手法，充分利用灯光布景虚实结合、动静对比，冷暖相间的技法，创造出神话传说的优美境界和浪漫情调。舞台上纱幕道道，或折或叠，或卷或舒，组成各种门墙、垂帘，宛如天上人间。其中《听箫》一场，台中设半圆拱门，分出内外两层，外有楼台玉栏，影影绰绰；内为深院大宅，轻纱绣幕，外暗内亮，神秘莫测。拱门高大厚实，两端底部各置一兽形石柱，威严峙立；两旁摆有高脚台灯，华光四射，似孔雀开屏。

《长城砺剑》：婺源徽剧团演出。布景设计程礼诠。1992年参加江西省创作剧目汇报演出。整个舞美构思以长城作为主体形象，象征民族气概，因而气势磅礴，寓意深刻。台口饰以古城墙建筑图案，舞台中间截取长城为背景，并贯串始终。两侧采用山、石、树等景物衬托环境，简约灵便，也利于场景变换，室内景挂一幅奔放而古朴的字画，为詹天佑游览长城的诗词手迹，正与剧本的主题歌呼应相合。墙上挂长剑，几桌上摆着火车模型，表演区则以多屏幕作为主要表现手段，有虚有实，整台布景，内景宏大，外景辽阔，充分展示了中国近代史上一个伟大人物的胸怀和振兴中华的壮举。布景中古典风格和现代色彩结合，相得益彰。

《紫钗记》：江西省赣剧团演出。布景设计郑湘琪。1982年参加中华人民共和国文化部、中国戏剧家协会、江西省文化局、中国戏剧家协会江西分会联合举办的纪念汤显祖逝世三百六十六周年大会演出。该景运用多层次的台框，多变化的细长条幕，多图案的中屏造型，多色彩的聚散灯光，达到了突出主题，助于表演，虚实相生的舞台效果。景致新颖大方，淡素雅丽。对戏剧中的“钟情与离情”、“盟情与思情”、“痴情与怨情”、“拆情与圆情”等意境，都作了相应的渲染。如《边愁写意》一场。剧中的情节是：李益完婚之后，被卢太尉强遣边疆督营，阳关折柳，与爱妻分别，久无家书，深夜思念小玉心切。这场布景外框上白云飘飘，东西一只飞燕，遥遥相对。中幕启，出现塞外战场的夜景，寒沙似雪，冷月如霜。营帐一角，李益正在帐中凭案夜读。作者只用两块左右分开的纱条幕，配合书案、红灯、屏风等大道具，简练地构成了营帐内景。台后左上角露出半截飘动的军旗和一串闪亮的营灯，天幕上一弯残月，透着清辉，空旷遥远。舞台上没有具体描绘营帐和战地的实景，但通过演员表演，浅蓝色调的灯光和远远传



赣剧青阳腔《紫钗记》

来的哀怨笛声，使观众联想到塞外风光，平沙无垠，荒烟衰草，一派古战场的情景，衬托了李益此时此地的心情，起到了以情写景，情景交织的作用。（见图）

《南柯记》：德兴县赣剧团演出。布景设计汪人林、廖翔。1982年参加中华人民共和国文化部、中国戏剧家协会、江西省文化局、中国戏剧家协会江西分会联合举办的纪念汤显祖逝世三百六十六周年大会演出。作者一反通常采用颜料绘画的制景方法，而是选取各色绸缎面料和彩色塑料泡沫等，根据剧情需要，将其剪裁、拼凑、粘贴，或作花卉，或作古玩，或作宫殿屏幛，或作营帐帏幔。如《金殿完婚》一场，以三幅团龙淡黄色湘绣被面，绷成三块金殿吊屏，又以红色花纹布料扎成纱灯、掌扇、銮仗，由数十个宫女、卫士执掌，分立于远近、高低、前后各舞台调度位置上，满堂金碧辉煌。又如《新婚受命》一场，内廷后宫，一块高达一点五米，长逾三米的巨型屏风，上嵌"绿蚁缘槐"四个篆字，全由红、蓝、黄多色彩珠串成，字用红珠，图用蓝珠，底用黄珠，在灯光照射下，闪烁如电，晶莹如玉，令人耳目一新。

舞 台 灯 光

江西戏曲舞台灯光，经历了松火照明、油灯照明、电光照明、幻灯投影、彩光配备、激光运用等几个衍变阶段。

松火照明　较为原始。广场演出时期，采用松香火把。至今春节跳傩表演，仍沿此俗。若于室内或古戏台上演出，则挂两盏用铁皮或铁丝制成的火盘或火篮，上盛松木树杆，点燃照明。但经常须有一人负责添料，而且黑烟较大，甚为不便。

油灯照明　其灯具有两种形状。一是铁制的如碟盘式的大灯盏，盏内盛清油（菜油或茶油），由数十根灯芯或棉纱组成，点燃即可；另一种是用铁皮敲成圆筒，筒之四围有三支或多支空心铁管，筒内盛满燃料，棉纱浸油由管中伸出，四面点火，八方照亮。至民国时，一种新型的煤油汽灯出现，这种灯，亮度大，照明面积广，有时还可以装进简易的布景中，如台上蟒蛇的眼睛，便是两盏汽灯造成的效果。

电光照明　电光的引用，使舞台灯源跨进了一个新的时期，由原来只作单纯照明用的白色光，进入了可以制造环境气氛的彩色光，渐而发展了面灯、顶灯、侧灯、脚灯、景灯等多方位的立体光照，从而推动整个舞台美术诸如服装、化妆、布景，乃至音响效果的改革和变化。

幻灯投影　其形状为三脚交岔并能伸缩的多块突型投影器，美术师在透明玻璃纸（或是赛洛克）上绘制各种景片，插入投影灯前，打开光源，即在开幕布上投射出各种景物，如山水、树木、田野、村庄、道路、街道、高楼、大厦等等。1953年，开始在幕外投影唱词字

幕，帮助观众理解剧情。

彩光配置　近年来舞台灯具大发展，聚光灯、转盘灯、透影机等，可将光源扩大、缩小；可将景片变形、转动。因而制造出五色缤纷奇形怪状的舞台景象，如下雨、飘雪、行云、闪电、星光、明月、晨辉、晚霞等等。

激光运用　当代最为先进的灯光器材。它以现代化的电子仪器击发某种定时形状，强化光源，由弧光而变为闪电式的激光，创造出舞台上的特殊人物和特殊环境。

舞　台　效　果

搭腔效果　传统戏中常有台前问话，台后答腔的演出。如《王婆骂鸡》，《四九问路》和《打猎追兔》中小丑与后台的插科打诨。青阳腔演出，惯由夫行演员兼任。

口技效果　以口技发声模仿各种动物、事物的声音，以配合舞台表演。如狼嚎虎啸、鸡鸣狗叫、哭声喊声、杀声打声等。

器乐效果　多由场外乐手用乐器配合，模拟自然界各种声音，如击鼓当雷，敲锣为雨，磨镲起风，三弦胡琴弹出青蛙的呱呱鸣叫，唢呐喇叭可以吹出晨鸡报晓和婴儿啼哭。此外还能夸张地表现出人物情态心声，如《拾玉镯》中青年男女一见钟情，媒婆以手从双方的对眼中抽出情丝作结，弹奏出琴弦声的咚咚作响。

道具效果　借助道具制造出剧情需要的声音效果。如台上表演受刑，后台则让人配合着用竹板击地面发出啪啪的响声；用两个空竹筒击出嗒嗒马蹄声；用绳绑竹片发出呼呼寒风声；用黄豆倒在铜锣上来回摇动发出沙沙雨点声。

化学效果　近时才采用。喷洒一种化学药品，飘出白色烟雾，似云雾海浪，用于表演仙境、梦境、幻境。

电器效果　现代最新科学产品，以特殊的电器发声，模似现代生活中的各种声音，如机枪声、大炮声、飞机声、汽车声等，并将其录成磁带，可随时播放。

检　　场

传统戏曲中一项特殊的舞台现象，旧戏班里设有一名检场人员，负责舞台装置，道具摆设，并协助演员表演时的更衣换帽和制造音响效果，而且兼打小锣，专司把子箱，也管锣

鼓箱。此人须熟悉戏路，熟悉表演，于每场演出前准备好舞台上所需的一切道具杂物。如演武戏，即摆好刀枪马鞭，若演文戏，则取出包裹银两。无论是搬椅摆桌，搭台挂帘，都应与剧情、场次、位置和人物行动默默契合。以表演"备马"为例，检场人先把马鞭交给马童，待马童喂完饲料，即将托盘送上，以盘代桶，盛水洗马，然后又递去刷扒(用朝笏代替)，为马梳毛除垢。在舞台表演的全过程中，检场人自始至终要候在一旁及时接送道具，不能有半点疏忽差错。

叠桌摆椅　检场技巧。旧时舞台上只用一桌二椅，其戏剧环境全由检场人组织装置。如演《玉堂春》要摆品字台；演《黄鹤楼》要摆八字台；演《白虎堂》摆辕帐台；演《彩楼配》摆彩楼台；演《金钱豹》摆小高台；演《玉蜻蜓》摆佛帐台；演《长坂坡》摆井台椅，演《碧桃花》摆牢门椅；演《回龙阁》摆窑门椅；演《朱卖臣》摆顶门椅。如此繁复多样的搭叠摆设，在数百本传统戏中千变万化，都是检场人一人装卸，娴熟于心。

手　技　检场技巧。检场人一面打小锣，一面接道具，须心灵手巧。如《夜梦冠带》中崔氏换衣，在一段音乐过门中脱下抛出，检场人一伸手便将其接住。又如《三盗芭蕉扇》中孙悟空与铁扇公主开打换棍，场上演员抛进藤棒，场外检场人抛出铜棒，双方都在同时抛接，犹如打出手一样，检场人接住后还要一个停顿，很有姿势。又如演出《花蝴蝶》，正当四勇士出门手拉大襟之时，检场人一手抛出四条马鞭，红、蓝、黄、黑四鞭分散半空，四勇士飞身接鞭，接着一个亮相，跨马下山，很是好看。

飞　蝶　检场技巧。赣剧《蝴蝶杯》中有一场《捉蝶》，胡凤莲献杯给义父董温，谓酒入杯中即出彩蝶。董大喜，欲验宝，将酒注入，蝴蝶果然飞翔。董撩袍捉蝶，蝶藏；一松手，蝶又出；忽左忽右，忽高忽低，恣意戏弄。台上蝴蝶早为检场人用铁丝扎好，并手持蝴蝶藏身桌后，表演时与演员配合，栩栩如生，大增意趣。

喷　彩　检场技巧。传统戏中，有些人物往往随着剧情变化而当场变脸。场上须准备三只小杯：一杯装清油，一杯装油彩，一杯则盛粉末颜料。如《伐子都》中子都变脸三次，第一次抹清油，第二次吹粉末呈灰状，第三次涂上黑色油彩。又如《杀子报》中徐氏杀子，散发露臂，怒目切齿，她一刀杀下，顿时脸上、臂上沾满斑斑血迹，并在半空中抛出手肢脚肢，甚为恐怖。这些喷洒和假肢，全是由检场人从中协助，动作迅速，不能让观众看破。

火　彩　检场技巧，传统戏中常用。将松香粉末，杂以碳灰、细沙，然后点燃火折，松香粉从火苗中撒出，可远可近，可散可聚。其火彩有团火、蓬火、点火、长火、明火、暗火等多种。此技名目繁多，打法各异，有双手打、单手打、慢打、快打、长打、短打、高打、低打、连续打等。双手打，即一手拿纸媒，一手拿松香，甩手将一阵火焰抛出，人物在烟火中登台亮相，此火腾空而起，故曰"火龙升天"；单手打，即将纸媒、松香抓在一手之中，随场上表演于演员身旁左右上下打出团团火球，火光落地而熄，故称"滚地龙"；慢打，大都用于神怪戏；快打，用于梦魂中；短打，急促；长打，如虹；高打，似"瀑布直泻"；低打，如"星火飞溅"；连续

打，即在一只手的指缝间，分别夹着三个纸媒，一把松香同时撒出，三条火龙，从指缝间风驰而出，盘旋飞翔。在江西地方剧种中，使用火彩的剧目可分为五种类型：(1)梦魂戏：如《虹霓关》中辛文礼魂中杀白氏；《龙虎斗》中呼延寿显身，教子投主；《双钉记》中张义见母；《九更天》中浴血会弟；《杀子报》中官保托兆；《碧尘珠》中伍迎春嘱妻大报仇。(2)鬼蜮戏：如《双丝带》中女鬼上场打地火；《乌金记》中陈氏复仇打急火；《阴阳河》中李桂莲挑水打喷火；《两世缘》中祝英台还魂打飞火；《双蝴蝶》中吊孝劈棺打爆火；《游十殿》中群鬼翻扑打长火；《南鹤寺》中判官登场双手连打，一把七下打猛火；《阴阳扇》中随扇张合，检场人紧跟演员，或高或低，忽明忽暗抛打连续火。(3)神怪戏：如《松蓬会》中术人徐世英与桃花女斗法，沙场大战，缘火升天；《摘星楼》中妲己被擒，兵刃不入，姜子牙以葫芦宝剑斩三妖，连起三阵烟火、《飞虎山》中两次石人出场，均在火彩中显形，先与崔家女梦中婚媾，打的是弧线火，后示李克用围猎迷途，打的是散珠火；《芦花河》中薛应龙破阵毙命，化为水神，神龙上场，打的是"蛟龙出水"；《宝莲灯》中沉香三变，由白脸变花脸，一变一道彩，如"漫天飞霞"；《连生洞》中许梦蛟进山寻母遇红蛇出洞，二净扮演红蛇，烟火阵阵，森森可怖；《门闩记》中包龙图于古井中捞出还魂鞭三宝，该宝均由妖精所变，愈变愈快，火彩连连不断；《龙索记》中每当真假状元、真假包公假形变幻，都要带彩上场，随烟遁形。再如《大香山》中普陀上殿，《借伞记》中雷峰倒塔，《七星剑》中白虎登台，《蝴蝶杯》中酒中飞蝶，皆在火彩中表演。(4)火烧戏。如火烧余洪，火烧子都，火烧白帝，火烧孟良，火烧姚刚，火烧绵山，火烧鹿台，火烧裴元庆，火烧白简，火烧白雀寺等等。(5)特殊戏：如弋阳腔的《目连传》，青阳腔的《岳飞传》，《三国传》的关公显圣，每次演出都打火彩。有时检场人忙不过来，盔头箱、二衣箱人员便来协助，形成了一人打、二人打、三人打、桌上打、桌下打、上场打、下场打等打法，所谓无妖不放烟，遇神必打彩，烟雾缭绕，火彩满台。

机　构

科 班 与 学 校

中华人民共和国成立前，江西的戏曲教育机构，主要有科班、娃娃班、太子班和艺人私人收徒等几种类型。中华人民共和国成立后，多采用训练班、专业学校或剧团带班等形式培养戏曲人才。

据现在所知江西的戏曲科班有起于清嘉庆、道光年间，有起于同治、光绪年间。民国二十六年(1937)以后，日本军队入侵，戏班受到严重摧残，科班教学亦多停辍。

江西的戏曲科班大体有四种类型。一为艺人家传祖授式科班(如六代师承的瑞昌“瓜山班”和南城的“官家三脚班”等许多百年以上的老戏班中所属之科班)。此类科班，采用父传子、子传孙、一脉相承、代代相传的传统教学方式。或开科传艺，或组班演出，或携子搭班，边教边演，且演且教，单传嫡亲，不传外人，既授技艺，亦为营生。二为艺人授徒传艺式科班(如萍乡的“凤鸣科班”和宜春的“财周科班”等)。此类科班，多由艺人独资或合资兴办。不少著名老艺人退出舞台之后，为将其一生技艺传给下代，也为自己晚年谋求生计，或招收弟子组建科班，教戏传艺，学成之后，组班演出；或牵头组成戏班，兼收弟子，以班带科，以戏传艺，边教边演，且演且传；或受聘于某某戏班出资兴办的科班，教戏传艺。此类科班，多以艺人姓名或戏班名称命名，且多以培训著名艺人之传人或戏班之后备力量为前提。三为同宗同族或异姓结义兄弟兴办的联盟式科班(如南昌的“三长班”、“凤岗兄弟游戏班”和新余的“十兄弟花鼓班”等)。此类科班，皆由本村本姓或异村异姓结义兄弟一伙人集资聘师，传艺教戏，学成之后，组建戏班演出，故多以戏班命名。四为商贾、富户、乡绅独资或集资聘请艺人兴办的科班(如清江的“徐莹甫科班”、兴国的“儿戏园”和乐平的“太子班”等)。此类科班，多以营利或自娱为目的。此外，还有一种虽不属于科班形式，但也属旧时培养戏曲人才的一种重要方式，这便是不少戏班的艺人(或演员、或乐师)个人收徒授艺，其学制与授徒方式，大致和科班相似，但因其系因材施教，故一般成材率都较高。因而，为江西许多戏班广泛采用，成为江西戏曲人才培养的一条不可忽视的重要途径，江西许多戏

曲演出团体的著名演员、乐师，均得益于此种培养方式，如红极一时的赣剧演员杨桂仙、严有源，便是这一教育方式培养成材的典型代表。

江西的科班组织，类似私立学校。主办人通称班主（或称“箍头老板”），主管科班经费、设备、人事等重大事务。班主若是艺人，学徒则大都尊称“师傅”，一般都兼管教学。班主若是外行，则多聘请饱学多艺的著名艺人经管教学事务，其下另聘分行教师或乐师数名，具体负责专业教学和生活管理。科班名称，一般只用于一科，也有连办数科而不改班名者。各类科班，一般每科招收三四十名，入科年龄多限于十二三岁之间，少数科班也招七至十五岁少年学徒，有的科班亦招二十岁左右青年入学，多以学徒自身条件或日后组建戏班的需要而定。学艺期限，依剧种及科班性质之不同而各异，多为三年，亦有一年、二年、四年甚至五年、六年不等。在科期间，学徒伙食多由科班供给，亦有由学徒自理者（如乐平的“太子班”，班主仅负责请师傅、置戏箱，其余皆由学徒自理）。学徒学艺期满，通常都要帮师一年，帮师期间，学徒一般不取报酬，帮师期满，学徒才算正式出科。学徒出科后，多随班主组班演戏，由老板按技术高低规定包金（工资），亦可自找戏班搭班献艺。科班一般班规甚严，教师施教多用体罚，老板亦时常持鞭督学。学徒稍有懈怠或差错，即遭鞭笞，愚顽不灵或屡鞭无效者，则行绑吊、禁闭。有时一人有过，全班学徒陪同受责，学徒及其家长均不得有异议。学徒入科后，一般都得经过极为严格而又近似残酷的基本功训练。学徒一般在四至六个月后，便能学会几出折子戏，此时，科班多以小戏班（或称“娃娃班”）的组织形式，在当地或邻近村镇作实习性的低价演出。此种边学边演、且演且学的教学方式，既使学徒得到实际的锻炼，又可减轻科班的经济负担，因而为各地科班以及后来的戏曲演员训练班、戏曲学校广泛采用。科班对于教学剧目的选择，一般都有规定。启蒙戏多以本剧种唱、做、念、打兼备，行当特色分明的名剧、名折为主，以期使学徒在学艺中能够收到举一反三的效果。如赣剧科班多以《断桥》、《吊金龟》、《黄鹤楼》、《装疯骂殿》、《拾玉镯》、《太君辞朝》、《辕门斩子》、《孟良搬兵》、《打金枝》、《相梁刺梁》、《雪夜访普》、《三岔口》等戏作为科班的启蒙戏；采茶戏科班多以《睄妹子》、《补皮鞋》、《三伢子锄棉花》、《顶烛怕妻》、《四九看妹》、《秧麦》、《攀笋》、《补背褡》、《卖杂货》、《大补缸》、《卖棉纱》、《讨学钱》、《盘广货》等对子戏和三小戏为科班学徒的必修课。

中华人民共和国成立后，江西的戏曲人才，多由政府文化主管部门或专业剧团主办的训练班和戏曲学校培养。其经费、师资多由主办单位负责。学员结业后，凡属文化主管部门主办的训练班或学校，由文化主管部门负责分配工作；凡属剧团招收的学员，即转入主办剧团工作。这类训练班或学校，均以集体教学为主，个别教学为辅，一般招收高小或初中文化程度的学生，学制为三至六年，分别于 1953 年和 1955 年由江西省文化局主办的江西省文化艺术干部训练班和在原江西省赣剧团演员训练班的基础上建立起来的江西省戏曲学校以及后来的江西省文艺学校，不仅对传统戏曲科班的教学方法进行了认真的甄别、取

舍、探索，并建立了一整套较为系统、较为完整、较为科学的戏曲教材和训练方法，同时还大胆继承和借鉴传统戏曲科班的某些健康有益而又行之有效的教学经验，增设基本乐理、表演常识、文艺理论以及政治、语文、历史、地理等科目，以期使学员在德、智、体、美诸方面得以全面发展，成为既具有专业技能，又有相当文化知识并略懂文艺理论的新型戏曲人才。1958年后，全省各地、市、县普遍办起了文艺学校或戏曲演员训练班。"文化大革命"中，全省各级文艺学校及戏曲演员训练班一概被当作"封、资、修文艺黑线"产物撤销。粉碎"四人帮"后，各地戏曲剧团相继恢复建制，为求发展，普遍办起了剧团附属的演员训练班。1979年以后，全省各地绝大多数剧种和戏曲专业剧团的人才培训与输送，主要依靠江西省文艺学校及其在各地的专业班，统筹规划，统一分配或代为培训等办法解决。

财周科班　袁河采茶戏科班。清同治年间(1862—1874)起科，由宜春合浦名艺人罗财周创办。罗财周功底扎实，艺术高超，尤以唱腔浑厚优美出色，很有名望，创办科班后，慕名前来学艺者络绎不绝。因其治学严谨，教导有方，门下出了不少名徒。同治末年，他带领科班学徒，演出于万载、上高、莲花、安福等地，享誉各方。出科名艺人有丑行袁幸才、旦脚袁秋莲、龙江源等。

徐莹甫科班　徐莹甫，丰城坪湖村人，清光绪二十年(1894)定居清江潭埠圩，开设银匠店二十多年。据其自写的总教序中说："自光绪年间，银帮造模营业，四方周游，聚集各府县之时调新词，教授其弟徐莹高(外号"鹿仔")与徐全生。全生传授各村门徒广多，名徒在外广传至今，越传越胜，后辈人等，全然不知此中根由。前人创授，以图久远，虽是戏耍之事，亦可成其生活。创戏者总称老郎先师为首领，出于唐朝，乃六月二十四日寿诞之期，此日须约一庭，集会议章，更有规定条约春点等。若要结团体，可以近交通，如不结团体，不授春点，不知出因，不能远行，恐受人盘论也。"还谈到"丰城地方戏演唱文堂、南北词及洋琴戏等，皆由蛟湖发派，总教主任徐莹甫"。其弟保存当时作为教材的几十个手抄戏本，其中，南北词剧目有《韩湘子化斋》、《卖草墩》、《戏牡丹》、《陈姑赶潘》、《送衣劝友》等，丝弦花鼓戏剧目有《送郎》、《十上坟》、《莺雉蕾》、《摘白花》、《女儿吵嫁》等。每个戏末都写有"创立非易，绝不可外传"等嘱辞。署名"总教授徐莹甫"，并盖上红色木印章，未记明年月日。

江源班　袁河采茶戏科班。清光绪年间创建于宜春。班主龙江源，宜春厚田人。因其继承师(罗财周)业，秉承师训，教学认真，门下出过不少名徒。其中，小生龙江林、跷子，闺门旦施元才(小名"义伢仔")等，均为袁河采茶戏名艺人。龙、施二人出科后，先是搭班演戏，后则各开科班，广传技艺，并曾多次带领科班学徒，组班演出，边演边教，边教边演，亦多次合台演出。每次合台，都对班底筛选一次，艺高者留下，艺低者辞退，因此，合台时演出精彩，名溢全县。曾先后演出于宜春、分宜、新余、清江、丰城、莲花、安福、峡江、吉水、吉安、万载、上高、宜丰、铜鼓等地，深受各处观众欢迎，抢抬戏箱之事，时有发生。分台时施元才

起班为“福寿班”，因其演出认真，教学严格，班风正派，为人忠厚，深得艺人们称赞。艺人们俱以能在该班搭班为荣，前来搭班者不下数百人。宜春县内稍有名气的艺人，无不在该班搭班、演戏、学艺。由于该班广收弟子，开科传艺，广请艺人，组班演出，科、班结合，教学相长，为袁河采茶戏的发展，作出了重要贡献。

凤鸣科班 湘剧科班。起于清光绪三十二年(1906)，共办五科，每科为期一年半。主教老师有暨八先生(又名暨镇宝、乳名暨登妹，湖南浏阳北乡人。生于1862年，卒于1930年，人称“湘剧尊祖”)和何昭祥、罗二麻子等。民国三年(1914)由萍乡宣风邹云湘(1869—1919)接管，用“凤凰来仪”之意，改名“凤仪班”。班址设在萍乡宣风邹家大屋瑞公祠，民国八年邹云湘去世散班。该班历时十三年，培训学徒一百三十余人。学徒出科后，经常在宣风、芦溪和湖南浏阳、澧陵一带演出。演出剧目有《当华山》、《打骡子》、《卖马当锏》、《太平桥》、《薛刚反唐》、《摸鱼闹江》、《三讨荆州》、《打侄上坟》、《访东京》、《蜈蚣岭》、《秦琼表功》、《仁贵回窑》、《程婴救孤》、《梅龙戏凤》、《打猎》、《清河桥》、《虹霓关》、《斩李虎》、《三打平贵》、《金河滩》、《定军山》、《齐天大圣》等。中华人民共和国成立前后出科的一批演员、乐手，多为当时萍乡、澧陵、湘潭、长沙各戏曲班社和专业表演团体的艺术骨干。有影响的有文武小生常凤玉，二花易凤章，净行王凤昌，司鼓邓凤礼，湘剧靠把老生崔凤棠，靠把武生李凤池等。

兴国儿戏园 东河戏、祁剧科班。民国五年(1916)创建于兴国县。由赣州“李大人”和各巨商、名人集资创办。总经理杨大富，副经理李祖徽、谢天宝。经考试，选取学徒十七人，分生、旦、净、丑及音乐等六个专业。聘请东河戏师傅刘水艺、萧以其、吕道松等为教练。开蒙戏为：《孟良搬兵》、《拾玉镯》、《教枪马踏》、《钓龟别母》、《麦里藏金》、《武松打店》等。四个月排出折子戏七十多个，首演后，一鸣惊人。该班的宗旨是：以教育为主，规定不演酒席戏，不打“加官”，不演赌戏。每到一地，学生皆着制服，列队吹打而行。民国九年，该班招收第二期学生十二名，祁剧著名演员李月科、张宝龙等应聘任教。三四个月排出东河戏、祁剧传统折子戏四五十个。小丑刘文祥在《探亲相骂》一剧的演出

中，一手塞入口内，五指都不见，技术不凡。同时有人评论该班曰："人员齐全，戏文紧张，喉咙响亮，艺术精巧。"该班第一期曾到过赣州、泰和、南城等地演出。第二期除在赣南各地演出外，并到过福建宁化等地演出，均颇受观众欢迎，为应观众要求，该班在宁都编演连台本戏，演出达两三年之久。

于都娃娃班　东河戏、祁剧科班。民国七年(1918)由于都县籍国会议员刘濂，省议员郭子霞及士绅罗藻云、宋史田、易都生、周贵喜等集资创办。教师有：钟寿生、彭松林、李月科、谭福志。学生三十名，入学后一律在名字中嵌一"毓"字。几名创办人轮流管理班务，班中供给学生吃穿，学制三年，该班后期改为演出团。主要上演剧目有《白氏求草》、《珍珠塔》、《虹霓关》、《二度梅》、《二进宫》、《马踏五营》、《点将打擂》、《黄忠带箭》、《大官打侄》、《黄河摆渡》、《三娘教子》、《曹福滚雪》、《拷打春桃》、《马刚带镖》、《斩黄袍》、《摘印审潘》、《打蜈蚣岭》、《打狮子楼》、《打樱桃》等百余出，在本县以及赣州、南康、会昌、宁都、赣县、兴国、瑞金与福建长汀等地享有较高声誉。民国十七年散班。

都昌太子班　九江青阳腔科班。民国七年(1918)创建于都昌县张家岭王圮槐村，由都昌、湖口、波阳、彭泽四县的名艺人倡导创办。该班师资实力雄厚，教学以速成培训法取胜，为都昌、湖口、波阳、彭泽四县培养了不少名伶。如湖口的"二曹"(曹梅卿、曹耀春)、都昌的查士玉、王爱爱、余云山，波阳的施国爱等，均为该班的先后期学生。他们后来在艺术上都有一定的造诣，各自为高腔艺术的发展，作出过一定贡献。

贫民省剧社　南昌采茶戏第一科班。(注：抗日战争前期，南昌采茶戏曾称"省剧")民国二十四年(1935)春末，由梅三和创办。招收九至十三岁少年男女二十人，聘请京剧演员朱月楼、陈福禄、丁小武教习武功，陈福远、李广仁教习文化，邓云山、喻冬婆、程云彩、万细柳、邓小春教习南昌采茶戏。学戏分生、旦、净、丑等行当，由老师口传身授，没有教材、讲义。因学徒生活清苦，不少人陆续退社，另谋职业。剩下来坚持学习的学员有：王云飞、闵树樟(闵飞鹏)、徐传福、胡定荣、周奎生、孙仲安(孙俊定)、曹金凤、刘冬梅、邓金香、邓筱兰、王桂英、熊唐庚、邓桂兰、吴桂花、梁金水(梁小豹)、李良饶、况金生、龚文华、涂荼生、张开世等。始习《湘子传》一剧，六个月后，假"新世界剧院"实习公演。因老板姓梅，因此，在演出海报上演员的名字都改一个"梅"字(如曹金凤改为曹梅凤、刘冬梅改为刘梅梅)，观众称之为"梅家班"。公演后，观众反映很好，继而又学习了《方卿戏姑》、《四姐下凡》、《白蛇传》、《鱼网会母》等剧。老板为了赚钱，让学徒一边学习一边演出，历时两年。后因日本侵略军狂轰滥炸，该社被迫解散，艺人们各自逃命而告终。

改良平剧社　京剧科班。民国二十三年(1934)创建于南昌，属当时"江西省教育厅推行音乐教育委员会"管辖的三个文艺团体(京剧、话剧、管弦乐队)之一。程懋筠为创始人与总负责，裘德煌为该班主任。创建宗旨在于破除迷信、改革京剧。活动经费由省教育厅拨给。第一期招收男女学员四十名，学制三年，活动地点在南昌都司前顺直会馆省教育厅

内以及莫家巷两处。演出场所以湖滨音乐堂和中山堂为主，同时赴各地宣传演出。建班后，创作演出了以抗日救国为内容的《胡阿毛》、《模范军人》、《飞来的横祸》和新编历史剧《宫井埋香记》、《西门豹》等。《胡阿毛》一剧首场演出时，观众蜂拥而至，交通为之中断三小时，江西省政府主席熊式辉亲自前去观看，并当即赏给该班三千块现洋以资鼓励。此剧还在南昌邻近各县演出，并先后由四川、湖南、湖北等省文艺团体移植演出，无不引起社会共鸣，从而，为抗日救国起到有力的鼓动作用。民国二十九年，因南昌被日本侵略军占领，该班迁至吉安圳头中皇宫进行整顿。此时，由"伤兵之友社"领导，开办了该班第二期训练班，招收学员三十名，训练时间为半年，工作重点转为慰问从抗日前线下来的伤病员，先后编排了《尚武村》、《辕门斩子》、《飞虎记》等。该班在"赣州青年会"演出《尚武村》一剧时，时任赣州专员的蒋经国亦亲往观看，并给该班以嘉奖。该班自创建以来，历时十年，为唤起民众抗日救国起到了有力的鼓动作用，深受广大观众赞扬，抗日战争胜利后宣告解散。

柯万芝科班　丝弦花鼓戏科班。民国六年(1917)开科于高安灰埠，班主柯万芝(诨号"盖天麻子")，清江经楼中林柯家人。十岁学艺，擅演丑脚。首批门徒有谌涣庭、龚桂林、张汪生、陈发生等。民国九年又在高安八井徐家开科教戏，门徒有徐乌根、谢金山等。民国十三年曾教谌国泰以小丑。民国十四年又于高安新街邓家开科教戏。民国二十四年受聘于峡江石场枥村开科教戏，门徒有陈红堂、陈愿善、陈得友等。民国二十五年转至峡江罗田新村开科教戏，并组成实力雄厚的"四花四旦"戏班。民国二十六年转至峡江石溪开科教戏。民国二十七年又至峡江盘岭村开科教戏。先后传授大小剧目近百个，如《三伢仔锄棉花》、《顶烛怕妻》、《白牡丹》、《蔡鸣凤辞店》、《下象棋》、《十月想郎》等。

乐平太子班　饶河戏科班。中华人民共和国成立前，乐平县农村约有七十余个"太子班"。为首组班的称"箍头老板"，多由爱好饶河戏的富者、乡绅或有势力的赌徒担任。老板先树"招军旗"，出榜招收村内外二十岁上下的弟子，经过验嗓子、看扮相、测身材后，记名造册，聚集一堂，然后，老板请大家吃饼子或面条，算是正式入班。吃了饼子或面条而反悔欲退者，则行吊打，直至其家长取钱来赎，一般是四十块银元，视家境贫富，略有增减。但凡赌徒办班，则多先私访弟子，或嗓子好，或扮相好，或家道殷实，即行诓骗，诱其吃饼子或面条，待其察觉，悔之已晚。嗓子、扮相好者，强令留下学戏，家道殷实者，则向家长榨钱赎人。老板独资或聚股办班，只负责请师傅、置戏箱，学徒生活一概自理。师傅先测定学徒所学行当之后，再发给本子，令学徒回去自念自习，四十天后，集中练功学戏。早起练功，不分严寒酷暑，黎明即起，扎腰、光身、赤足、憋住屎尿，上坂练功一个时辰，练至尿散汗流。白天教戏，按行当教学，师傅前行示范，学徒随后摹仿。学唱腔时，凡乱弹由师傅口授，凡高腔、昆腔，则照着本子学。老板持鞭督学，稍有懈怠或差错，便遭鞭笞。稍熟练后，再跟着师傅将所学剧目中的唱、做、念、打连起来试演(叫做"串戏")。愚顽不灵、屡鞭无效者，则绑吊、禁闭，并令其家长以钱赎之。按规矩，学徒在四十天至八十天内必须学会八个整本、二十四

个“找戏”(即单折戏)方可登台演出(称“出红台”)。演完四夜,老板率班外出作“攀华宗”演出,为期四个月,戏金随东家给,凡演满一百天,成绩劣者遣其回家,成绩优者留班深造,另聘名师传教。一个劣汰优存的“太子班”,包括老板、管箱及老板的家属在内,共计六十四人,称“六十四根牌”。学徒出师后,由老板按技术高低规定包金(即工资)。中华人民共和国成立后,“太子班”已不复存在,多转为农村业余剧团或“串堂班”。

江西省赣剧团演员训练班 创办于1953年,主任由高履平兼任,副主任徐伯轩。班址设在南昌市民德路佑民寺左侧。学员三十二名,招自南昌、景德镇、波阳、乐平等地。年龄最大的十五岁,最小的七岁。该班除配备专职管理干部和文化、艺术、教师外,并聘请一批饶河戏老艺人为传艺教师,如郑瑞笙、龚泰泉、俞六喜、徐维栋、冯依金、李福东、叶三义、徐双林、李南水、王仕仁、夏义昌和基本功教师程永庭、周小武等。该班学制原定五年、设练功、练唱、排戏、乐理、文化、政治等课程。学员的生活、学习费用全由国家负担。采用课堂教学与实习相结合的教学方法,至1956年底,共传授传统折子戏四十七个,其中弹腔戏二十三个,高腔戏十个,昆腔戏四个,排演儿童神话剧一个(《望娘滩》),为培养中华人民共和国成立后第一代“弋阳子弟”打下了坚实基础。1957年3月,江西省文化局在此班的基础上成立江西省戏曲学校,该班改为该校赣剧班(又称“原赣班”)。

江西省文化艺术干部训练班 创办于1955年,实为江西采茶戏演员训练班,班址设在今江西省人民政府大院内。班主任李树仁、秘书余超凡,专职教师孙吉、龙书鄘、谌国泰、徐荣秀,兼职教师徐伯轩、黄国强、车德化、林耀祖、俞小豹、赵维恒、沈德奎等。学员四十八名,大部分由全省分片统一报考并经初、复两试筛选招收,小部分由本省部分专业剧团选拔保送。学制二年,旨在为本省各地采茶剧团培养骨干演员。因各地纷纷要人,该班只得于1956年底提前结业,除少数人留校继续深造并参与江西省戏曲学校的筹建工作或回原保送单位继续工作外,大部分毕业生均被分配到本省各地的采茶剧团从事演员工作。该班历时不长,影响颇大,不仅为本省各地的采茶剧团培养并输送了一批艺术骨干,同时也为江西开办戏曲学校积累了丰富的经验。该班始终坚持的因材施教,全面培养、重点提高、不拘一格的教学原则和由浅入深、从低到高、循序渐进、学以致用的教学方法以及博采众长、兼收并蓄、别开生面、灵活多样的课堂设置等一系列行之有效的教学措施,对于扩展学员视野,推动教学进程,促进人才成长以及对于学员们后来的艺术发展等多方面,均产生了深远的影响。该班的毕业生中不少已成为省、地、县文艺团体中的业务骨干,其中,有刘如南、彭金花、钟灵气、邹盛淼、乐西馨、饶云、刘筱芳、李良健、杨祥中、黄蓉蓉、李读珍、卢盛柁、刘西贞、罗永庭等。

江西省文艺学校 江西省唯一的一所综合性文艺学校。创办于1957年3月,其前身为江西省文化艺术干部训练班和电影放映干部训练班。校址设在南昌市老福山。先后由赵锡荣,刘恕忱任校长,雷震、萧桂香任副校长。设赣剧、采茶戏、京剧等专业科和电影放



映员轮训部。1960年9月扩建为江西省文艺学院，设戏剧系、音乐系、美术系、轮训部和附属戏曲学校，校址迁至南昌市子固路。省文化局局长石凌鹤兼任院长，陈茵素任副院长，刘恕忱任附属戏曲学校校长。1962年秋，学院和戏曲学校合并为江西文化艺术学校，陈茵素任校长。刘恕忱、雷震、萧桂香任副校长。设赣剧、南昌采茶戏、京剧、话剧、音乐、美术、歌舞等专科和电影放映员轮训部。1968年11月撤销，1973年恢复建制，改称现名，校址迁至南昌市郊石岗镇。1979年迁至南昌市郊蛟桥镇。李振和兼任校长，刘恕忱、流沙、刘云、雷震任副校长。设赣剧、京剧、话剧、音乐、美术、舞蹈、编导等专业科。在此期间，宜春、吉安、赣州、抚州、上饶、景德镇等地、市以及永修、修水、宜黄、婺源、广昌等县先后开办了采茶戏、赣剧、宜黄戏、宁河戏、东河戏、徽剧、盱河戏等班，称江西省文艺学校各地专业班。该校毕业生实行国家统一分配制。该校创办以来，为江西各文艺团体培养大批文艺人才。据不完全统计，仅直接于该校毕业的科班便有二十八个，计七百七十四人，其中戏剧方面的毕业生达四百五十八人。戏曲方面的专业教师有：赣剧教师龚泰泉、李福东、叶三义、郑瑞笙、徐双林、李南水、萧桂香、卓福生、詹玉蓉、王仕仁、李清鉴、刘炳炎、郑苏岚、孙蓓君、邓学东、陈梅凤、陈法林、杨春熙；采茶戏教师陈麝香、万云卿、谌国泰、郭云卿、徐方亮、程少云、陈飞云、张斌、龙书鄘；京剧教师郑冰如、王其昌、金桂芳、刘庆云、李小龙、俞小豹、王瑶贞、赵维恒、唐岑初、金岩、陈国斌、沈荣延、李如春、雪湘蓉、李华、黄麟鹏等。毕业生中有不少已成为省、地、县专业剧团的骨干力量或主要演员。其中如赣剧界段日丽、熊中彬、万良福、邹莉莉、刘安琪、童明明、侯爱蓉、龚国光、熊华、钟汉秋，采茶戏界黄幼玲、汤声扬、李宝春、唐三元、罗根才、万安安，以及京剧界邱桂兰、丁志鹏、王春林、黄贵凤等。

赣南文艺学校　成立于1958年。王海涛任名誉校长，张经高负责具体工作，有九名

教师，开办三个短期培训班（文艺干部培训班、电影放映员培训班、采茶戏演员、乐手培训班），学员一百四十人，均来自各专业文化团体。前两个班学制半年，采茶戏班学制一年。1959年王希俊兼任校长，招生一百三十人（采茶班五十名，学制三年；群文培训班四十名，学制一年；青年演员培训班四十名，学制一年），1960年又招新生二百二十五名（采茶班四十五名，美术班四十五名，学制均为五年；音乐班、编导班、祁剧班各四十五名，学制均为三年），同年赴省演出采茶传统戏《耍香龙》和《南山耕田》获奖。1961年代广东省五华县培训四十多名采茶戏演员和演奏员。这一时期赴省演出挖掘整理的采茶传统戏《上广东》、《卖杂货》获奖并组织教工挖掘整理采茶传统戏《九龙茶灯》，供全区专业剧团排演参加专题汇演，为赣南采茶戏的音乐、表演及赣南采茶戏简史提供一套基础资料。1962年撤销。

上饶专区文化艺术学校　　创办于1959年，前身为上饶专区演员训练班。原设在玉山县城湖塘坑（原玉山师范旧址）。设赣剧、采茶戏、越剧三班。班主任由专署文教处副处长姜绍臣兼任，副主任杨桂仙、严有源，政治指导员李志勇。1959年迁至上饶市水南郎中庙，分赣剧、采茶戏两班，学制六年。当年招生六十名，次年又招生五十名，1961年再招生三十名，同时，还先后为铅山、弋阳、万年、余江、余干、上饶、乐平等县以及吉林省的赣剧团培训了多批学员。1965年夏因学员结业宣告停办，留下五十五名毕业生组成上饶专区赣剧团。专业教师有严有源、夏云堃、宗彩琴、王友发、杨真水、徐孟银、宋德品、黄祥阳等。教学剧目有《断桥》、《貂蝉拜月》、《牡丹对药》、《思凡》、《僧尼会》、《挡马》、《白蛇传》、《杨六郎》、《连环记》、《装疯骂殿》等。毕业生有江维康、吴文道、杨小玲、邱新生、俞洪春、樊饶珍、陈冬花、陈仕清、方建中、谢锡林等。

萍乡市文艺学校　　1981年开办于萍乡安源张家湾，前身为江西省文艺学校萍乡采茶戏班。学员三十名，学制四年。熊斌贤任副校长。教员有冯文芳、游天燕、王少鑫、梅正坤、蔡梦国、雍开泉、欧阳文健、徐依广等。教学剧目有《放风筝》、《打鸟》、《四九看妹》、《沙家浜·奔袭》、《十八相送》、《杜鹃山·长夜待晓》、《双拜月》、《断桥》、《三岔口》、《盗仙草》、《刘海戏金蟾》、《白蛇后传》等。探索、提高、丰富萍乡采茶戏表演艺术，突破“三小”行当，培育文武兼备的演员，为该校教学的主要特点。

景德镇市文艺学校　　1959年筹建，1960年3月创办于昌江河西十八渡。校长刘懋典（兼），副校长胡经邦、马火泉。主要专业教师有童玉昆、陈桂英、何玉凤、熊亚渊、石奎济等。当时有学员百余人，设京剧班、赣剧班、采茶戏班和音乐班。该校根据省文化局颁发的关于全日制中等文艺学校的性质、培养目标、专业设置、修业年限、课程设置等方面的意见，开展教学工作。各班教学秩序井然，教学效果颇为显著。学员曾多次举行汇报演出，并受到观众好评。1962年2月，《景德镇日报》曾发表邵振森的剧评《迎春花蕾，艳翠欲滴》一文，盛赞该校学员演出的京剧《二进宫》唱功“甜、亮、醇、厚”，赣剧《辰州打擂》长靠短打，英武不凡，采茶戏《补碗》、《双拜月》等唱腔优美，地方色彩浓郁。此后，采茶班交景德镇市采

茶剧团管理，京剧班交景德镇市京剧团管理，赣剧班由景德镇市赣剧团接管。至1965年，多数赣剧班学员已成为赣剧艺术事业的接班人。担任各团主要演员的有洪旺清、王元良、王国范、余菊香、傅正花、郑春发，主要乐手有周科仁、周杭金等。

班社与剧团

江西的地方戏班，大致可以分为：地方大戏剧种戏班、采茶小戏剧种戏班和串堂班（或称"堂会班"、"案堂班"、"坐堂班"等）三大类型。中华人民共和国成立以后，戏班统称剧团。

江西的早期戏班，多为古老剧种如赣剧、九江青阳腔、宜黄戏、盱河戏、东河戏、西河戏、宁河戏、抚河戏、吉安戏、瑞河戏等戏班。据现有史料记载，江西最早的地方大戏剧种戏班有：明永乐年间（1403—1424）的王府戏班"南城王府教坊"和盱河戏班"广昌甘竹赤溪曾家班"，明正德年间（1506—1521）的宜黄戏戏班"南城二郎班"以及明隆庆、万历年间（1567—1620）的弋阳腔戏班贵溪山背"李家目连班"、宜黄戏戏班"宜黄华山班"，此外还有明代的万载县马步乡的傩戏戏班。清中叶以后，因弹腔异军突起，至清嘉庆、道光年间，全省已初步形成一种诸腔竞秀、群芳斗艳、班社林立的繁荣景象。这一兴旺发达之势，直到清末民初仍不见减弱。

江西的地方大戏戏班，大体可以分六种类型，一为艺人个人出资或多人集资以维持生计为目的而组建的戏班（俗称"内行班"）；二为豪绅、地主或封建把头出资以营利或娱乐为宗旨而创办的戏班（俗称"外行班"）；三为地方名士自愿结合以自娱自乐、逢场作戏为目的而组建的戏班（如"玩艺堂"、"丝弦会"等）；四为本村、本姓、本家或本行业、本地域的戏曲爱好者自愿结合，自筹资金，聘请一、二名艺人传艺教戏而组成的半农半艺或半工半艺式的戏班；五为艺人或富户收养流浪少女，传授戏曲演唱技艺，以营利和消遣为双重目的而兴办的具有剥削性质的戏班（俗称"档子班"）；六为由豪门显宦出资雇请艺人执教，纯为家庭喜庆宴宾而兴办的家庭戏班（如明永乐年间的"南城王府教坊"等）。大戏戏班的人数，一般为三、四十人。早期弋阳腔戏班，一般为二十四人，后期弹腔或多声腔戏班，一般为三十四人。不少戏班多达四、五十人，亦有超过八十人者。戏班一般设班主（俗称"老板"、"师傅"，掌握全班人员进出、经费收支、制度执行等）一人，班头二人（一人管理前台事务和对外联络，俗称"外箍头"；另一人管理后台业务，负责剧目调配、确定演员分工、安排演出场面等，俗称"内箍头"），管帐一人，乐师八人，管箱三至五人，伙夫三人，茶头一人（兼管催戏或守把）。演员则按剧种分行习惯和戏班规模而定，至少九人，一般为二十余人。凡属营利性质的戏班，一般都由班主负责经营。班主聘请演职员、通常每年分两季订立合同，从农历正月至五月十三日为一季，从九月至腊月十五日为二季。演职员的酬金，因戏班阵营与上

演剧目之不同各异，并无定规。旧时赣剧戏班，多以爪子班的形式组成，亦称“共和班”。即按行分红，民主管理。演员的月银（工资），以花旦（俗称“驮梁旦”，戏称“饭甑箍”）为最高，正生、小生次之，大花再次，三花更次，正旦、老旦最低。

清嘉庆、道光以后，江西的地方大戏剧种戏班，几乎遍布全省各地。其中，影响较大者有：宜黄戏名班“南城二郎班”，“宜黄华山班”，盱河戏名班“广昌合成班”，东河戏名班“赣县玉合班”，宁河戏著名的“宁州十八班”，西河戏名班“星邑义和班”，瑞河戏名班“集福堂”、“鸿福堂”，抚河戏名班“老祥义班”，吉安戏名班“临庆堂”、“福兴堂”，九江青阳腔名班“秀兰班”以及饶河戏“乐平四大名班”（即“马老义洪班”、“赛同乐班”、“老同庆班”和“明经同乐班”）和享誉闽浙赣三省边区各县的信河戏名班“玉山紫云班”、“庆云班”、“长春舞台”等。

江西的地方小戏剧种戏班（如赣南采茶戏、南昌采茶戏、九江采茶戏、赣东采茶戏、武宁采茶戏、景德镇采茶戏、抚州采茶戏、吉安采茶戏、高安采茶戏、瑞河采茶戏、袁河采茶戏、万载花灯戏、萍乡采茶戏、赣西采茶戏等），多形成于清乾隆年间（1736—1795），盛行于同治、光绪年间（1862—1908）。早期小戏戏班有瑞昌的“瓜山班”，高安的“集福堂”，“陆家锣鼓班”，永新的“南华戏班”，宜春的“袁河财周班”等。其中，创建于道光年间的瑞昌“瓜山班”至1949年已有七代师承，历时一百五十余年。早期的小戏剧种戏班，其成员多为农村手工业者、农民。演出剧目多为一丑一旦对歌对舞的“二小戏”和少量的二旦一丑的“三小戏”。乾隆年间的“三脚班”，均为业余或半业余性质的戏班。此类戏班，人员甚少，一般只有七八人，素有“七紧八松，六人见功”之说。此类小班，既无服装，亦无道具，仅凭几件简单乐器串乡走村。农忙少演，农闲多演，逢年过节或婚寿喜庆则日夜加班大演。因其设备简陋，便于接待，故又称之为“呼拢班”（意即呼之即拢，挥之即散）。此类戏班，一般不准进入祠堂、庙台等正规演出场所演出，常以禾桶（旧时民间用于稻穗脱粒盛谷的木质方形大桶）或饭桌搭门板拼凑成简易戏台演出，故又有“草台班”之称。嘉庆、道光、同治年间，因官府查禁甚厉，“三脚班”普遍活动艰难，以致发展缓慢。清末民初以后，常年性职业戏班蓬勃兴起，略具规模的地方“半班”（意即介乎于大戏剧种戏班和小戏剧种戏班之间的戏班），风行于全省各地。多演整本大型剧目，逐渐取代原来的“三小戏”。演出基地，亦逐步由乡村转入城市。随之，其表演艺术、演出装备和演出水平也得以逐步提高，以致成为一支举足轻重、各具特色、异常活跃、遍布全省、人数众多的戏曲艺术队伍。据不完全统计，1949年以前，这类戏班在全省达数百个之多。其中仅各地名班便有一百五十多个，如南昌的“荷湖周家三脚班”、“合义堂”、“三长班”；赣南的“洪玉堂”、“合兴班”、“采霓堂”、“福顺班”；九江的“三姓班”、“复兴班”、“瓜山班”；抚州的“佑民堂”、“筱仙台”；吉安的“南华戏班”；高安的“灰埠丝弦班”、“珠湖丝弦班”、“上湖顽幼堂”、“集福堂”、“陆家锣鼓班”；宜春的“合顺班”、“义伢仔班”、“鸣福堂”、“合福堂”等，均为各地红极一时的名班。

江西的串堂班，属戏曲清唱团体。演员既不化妆，亦不表演，仅围桌而坐，和琴而唱。串堂班平常人员极少，但能演剧目甚多，其艺人大都饱学多能，一般都能兼演多种行当角色。往往一人兼演数角，绘声绘色，应付自如。其学徒多为世代相传，外班艺人非精通各行当者，很难搭班演出。此类戏班，戏价低廉，行动方便。清嘉庆、道光年间，赣东北一带又盛行一种名为"档子班"的纯女子坐唱班，又是一类，据《清稗类钞》载云："江西亦有档子班，以广信府之人为多，达官豪商，每招至侑酒，然皆以度曲为事，而不演剧也。"此类串堂班或档子班，多为弹腔艺人组建授徒并以营生为目的，其演唱剧目多为弹腔戏。清末民初，赣中赣北一带还曾流行一种当地名士或酷爱戏曲之商贾等人组建的清唱坐堂班。此类班社，大都装备精良，阵营整齐，少则一、二十人，多达三十余人，演出一般不取报酬，仅需酒宴款待，多以自娱娱人或酬神还愿，喜庆唱贺为宗旨。

1927 年，随着中国工农红军的创建和红色苏区的建立，江西的苏区戏曲活动，在经历过萌芽、初创和繁荣三个历史阶段之后，逐渐从红色革命根据地井冈山迅速推向湘赣苏区，闽浙赣苏区湘鄂赣苏区和中央苏区瑞金等地。苏区戏曲演出机构的组织形式与活动内容，显然和旧式戏曲班社截然不同。它是由各地苏维埃政府或红军部队中文化宣传教育机构领导。其演出方式，也从开初的运用戏曲旧腔填上新词的戏曲清唱直至最终发展到运用戏曲传统表演手法，创造全新内容、全新结构、全新人物和全新表演的红色戏曲。这些戏曲班社（或称剧社、蓝衫团、新剧团等）及其演出剧目，为配合当时的革命斗争，宣传革命、宣传红军、鼓舞士气、团结群众共同对敌，曾经起过极其重要的宣传、鼓动作用，从而，成为整个苏区文化工作的一个重要组成部分。

抗日战争时期（1937—1945），戏曲艺人备受摧残，全省大部分戏曲班社纷纷解体，许多艺人流亡逃散。然而，在赣中、赣北、赣西等抗日后方，抗日戏曲班社则纷纷应运而生，活跃异常。不少著名京剧演员，纷纷搭班献艺，为当地人民演出许多可歌可泣、气壮山河的优秀抗日剧目，为鼓舞后方人民奋起团结抗日，产生过巨大影响。抗日战争胜利后，在国民党的统治下，由于艺人的生活普遍陷于困窘之中，部分戏班虽然逐渐恢复活动，但因元气大伤，景况一直不佳。至 1949 年中华人民共和国成立以前，全省许多戏曲班社已经濒临消亡之危境。

中华人民共和国成立以后，在中国共产党和人民政府的关怀、扶植之下，各地的戏曲艺人才逐渐组织演出。土地改革之后，艺人大都分到田地、房屋，生活有了着落。纷纷弃艺务农，不少戏班自动解散。部分常年在农村流动演出的专业戏班，也纷纷涌入城市，组班演出，但一般仍为私营或私人合营体制并沿用旧的戏班例规的演出团体。1951 年 5 月，政务院关于改戏、改人、改制的指示发布后。全省各地市相继成立戏曲改进委员会，全面开展戏曲改革工作。各专业戏曲团体，在当地文化局的具体指导下，认真学习、贯彻中央的戏改方针。广大艺人的政治思想觉悟普遍提高，原来的私人戏箱、道具，大都折旧归剧团集体所

有，旧时的班规陈俗，大都进行了改革。经济上实行民主管理，体制上逐步由私有制或合伙制向集体所有制过渡。在演出上，通过1952年的第一届全国戏曲观摩演出大会，广大文艺干部和艺人对传统剧目的精华与糟粕的认识普遍提高，从而，开创了净化舞台、美化舞台、上演好戏的新风气。1953年，成立江西省赣剧团和江西省采茶剧团，以作为全省重点扶植的实验性、示范性国营戏曲剧团。随之，全省各地专业剧团的改革与调整工作，全面展开。1954年举办江西省第一届戏曲观摩会演，涌现出大批优秀剧目和优秀演员。1955年，江西省文化局在各地选择了部分职业剧团予以拨款资助，作为首批民营公助剧团。1955年至1956年，经过全省调整并定点登记的民间职业剧团共计八十三个（其中地方大戏剧种剧团五十个，采茶小戏剧种剧团三十三个）。从此，全省各地的戏曲剧团，在当地文化行政部门的直接领导下，先后建立、健全了新的行政管理制度和业务制度，废除了旧戏班的陈规陋习，演职员的薪金亦由过去的分成制改为固定工资。与此同时，新文艺工作者，国家行政干部纷纷调入剧团，各级剧团相继建立了党、团、工会和艺术委员会等组织。在此期间，各剧团的演职员中涌现出不少先进模范人物，有的还被选为各级人民代表，或担任各级人民政治协商会议的委员。艺术人员社会地位的显著提高，给各地剧团带来崭新面貌。1956年，随着全国社会主义改造的胜利完成，全省各地的戏曲剧团全部转为地方国营剧团。

1958年，"大跃进"开始，一些原来没有专业剧团的县（市），也相继建立了剧团。全省专业剧团总数上升到一百一十六个，基本上实现了每县至少拥有一个专业剧团。1962年，江西省文化局在乐平县召开全省专业剧团工作会议之后，除少数省级剧团外，地市以下各级专业剧团大都去掉国营名义，改为集体所有制，部分剧团实行地方财政补贴。

1966年，"文化大革命"开始，在"破四旧"口号下，全省各地所有剧团，一概"停演闹革命"。1968年，除个别京剧团外全省所有戏曲剧团均基本上被撤销，绝大多数艺术人员下放到农村插队落户。集体所有制剧团仅发给每人三个月工资以作遣散费，广大演职员单靠参加农业劳动所得之微薄工分维持生活，致使全省各戏曲专业剧团及其艺术人员，遭受到一次前所未有的毁灭性打击。1970年前后，各地以下放知识青年为主体，吸收部分下放演职员。相继组建"毛泽东思想文艺宣传队"。1972年，各地又将宣传队改为熔话剧、歌舞、曲艺、戏曲等为一炉的小型综合性文工团，并普遍学演京剧"样板戏"。1973年以后，文工团陆续撤销，各主要剧种开始恢复剧团建制并演唱本剧种腔调。

1976年粉碎"四人帮"以后，长达十年的混乱局面才逐步得以扭转，特别是中国共产党十一届三中全会以来，全省绝大多数被撤销的戏曲剧团逐步得到恢复。至1982年底，江西全省恢复的戏曲专业剧团共计一百零五个，演职员达八千二百零四人。其中，地方大戏剧种剧团二十八个，计赣剧十二个，旴河戏一个，东河戏一个，宜黄戏一个、宁河戏一个，徽剧一个，京剧十一个；小戏剧种剧团七十七个，计采茶戏六十四个，万载花灯戏一个，越剧八个，黄梅戏五个，剧团总数基本上接近1966年以前的数字。但因"文化大革命"中，元气

已伤，演员队伍中青黄不接、行当不齐、人员臃肿等状况依然存在，尚待逐步调整、充实、提高。

万载耕畬坊傩戏班 约明代初年（据万载县《县志》关于“明初耕畬坊建庙记载”以及民俗“有傩庙即有傩班”推定）创建于万载县城偏西约十公里的马步乡带塘村。初建为熊、欧阳两姓合办。清初熊姓缺人继承，后成为当地欧阳姓独办的家族班。班主世袭制，传子不传女，无子传弟、侄。因其唱、念、演、舞一概为欧阳家子弟独揽，不传外人，故为万载地方独一无二的傩戏班社。该班演出剧目除独具特色的“关索”戏中的四出外，并具有不同一般傩舞队的舞蹈路套节目，多为“驱疫除瘟”或为请戏人家求吉祥保平安而演出。所到之处，很受欢迎。演出中，由邀请人供给食宿并出具自愿数额的红包作为谢神报酬，活动地区为万载县城附近的马步、鹅峰、三兴、高城一带和与万载接壤的宜春西部部分农村镇集（如柏木、寨下等地）农家。每年春节出案上户演出，夏初演完回耕畬坊傩庙封案、封箱，停止演出。中华人民共和国成立后，自行终止了演出活动。“文化大革命”时期，面具、服装、道具作为封建迷信物销毁。其班社建制为二十余人。案首（班主）一人，演员十六人，乐队四人。班社过家（到每村演出）抬神轿、挑戏箱等杂务全由演员分工兼任。历代班主除最后四任分别为欧阳瑞科、欧阳神生、欧阳松云和欧阳洪盛知其姓名外，其余无从查考。

南城王府教坊 又称“弦歌街”。明永乐元年（1403）创建于南城。当时南城为藩王封地，从第一个藩王怀恩王朱元坚建造怀恩王府起，便有教坊之设。此后，有宣德四年（1429）荆宪王朱瞻㭎建造的荆王教坊，弘治八年（1495）益端王朱祐槟建造的益王府教坊。其中，益王是明代江西三大藩王中延续一百五十年之久，世袭七代八王的一个势力最大的王族。其教坊建筑，蔚为壮观。据清道光《南城县志》卷三十二载：“自东而南皆为教坊。”“飞阁临江，栉比鳞次，红楼曲槛，靓装玄黄。”“管弦丝竹之声，昼夜不绝，伎人乐工习演，了无虚日。”“盱江舟中之客”以为“金陵广陵”。豪客语云：“上有天堂，下有苏杭，除却苏杭，尚有建昌。”（见清同治《南城县志·杂记》）该县志卷十一还有“妓人乐工甲江西”之记载。另据益端王神道碑云：“……端王……性不嗜酒膳，杜陈女乐戏剧，了无所好。”可见当日教坊女乐之兴盛状况。崇祯末（1644），明朝灭亡，益王府的教坊付诸一炬，弦歌街也就“五丝繁弦声不闻”了。

曾家孟戏班 盱河戏戏班。原系新春专演“孟戏”（即连台本戏《孟姜女》之俗称）酬神祭祖之宗族戏班。相传在明永乐年间（1403—1424），由广昌县甘竹舍上曾氏六十一代祖宗致公（子华）率族人创立。不传外姓，不收女演员。原来只唱盱河戏高腔，清代以后，开始吸收一些乱弹剧目，农闲也搞些自娱演出。清末，始被请赴外地演出。该班为“九门头”建制，并购置一套儿童服装。清末民初，班主为曾雯（字培荪）。主要成员有曾朝麻（教高腔）、曾花子（教花脸）。民国年间，班主为曾金生。主要成员有曾郁文、曾正文、曾仁仔、曾德其、

曾贵云等。演出剧目除全本“孟戏”外，尚有《三金箭》等一百多个弹腔本戏和折子戏。中华人民共和国成立初期，停止活动。

三元班　又名“三帝班”，傩戏案堂班。晚清时期修水民间十三部行案职业班社之一。明隆庆元年(1567)创建于修水小溪，据传由刘姓小溪族人为感神祖恩泽而建。由神祖会置办戏箱，科班子弟，每岁三秋祝寿之际，以讴歌徘优之礼为乐。演出内容，均为歌颂神明或叙述菩萨来历等。所唱腔调，为当地民歌土调，俗称“傩歌”。后受江西弋阳腔影响，傩歌与弋阳腔结合，搬演传奇故事。傩歌土腔则衍变为傩歌高腔。戏班凭借三帝之傩案香火范围“打案”，活动于小溪、溪口境内并往返于毗邻崇阳、武宁等地。至清乾隆三年(1738)，刘公后裔——圭吾置基址创殿宇以固徘优之所(今三帝殿舞台)。该班在清代中叶(即康熙至道光)的百余年里，因受外来剧种及声腔的影响，成为宁州弹腔戏班之首。至清末民初，该班行案香火达三百六十余处，上演剧目一百七十余种(如《御果园》、《鸿门宴》、《四郎探母》、《夜叹观兵》、《凤鸣山》、《木门道》、《摩天岭》、《锁五龙》、《鱼藏剑》、《定军山》等)。早期著名艺人有刘介元、刘启才、刘江图、刘启旺等。近代傩主有首任刘锡鹏、二任刘奇书、三任刘振国、四任刘于厚、五任刘义金。后期科班，由老艺人晏纯珠、戴和鸣主教，十顶网子(十个行当)学员有刘义仁、刘英昆、刘茂林、刘忠发、刘义达、刘贤臣、刘雪明、刘贤先、刘启满、刘义弟、刘贤橱、刘忠诚、刘贤华、刘贤林。中华人民共和国成立后，该班改名为溪口小溪业余剧团，至今仍存。

贵溪山背李家目连班　大约创建于明代隆庆、万历年间(1567—1620)。以大姓村坊为单位，由宗族本家共同组成。全班有演员十八人，乐手四人，计二十二人。脚色子弟按房族摊派，一房出一人，大房人丁兴旺，可出二至三人，如小房无后裔，便出谷钱清大房派儿孙代替，但绝不能雇外村人入班学戏。这种目连戏班的脚色行当，代代相袭。自明初以来，每十年演出一次，先集训演员，延师教学，排练一年，演出一年。从阴历七月十五日开始在本村登台演唱数天，然后便到外地同宗李家村庄巡回演出，直至来年春插时回村封箱。每一回演出活动前，都由贵溪李家发出请帖，邀集各地李姓族长聚会，筵席上族长们欣然写下捐赠戏款，每村三至四担谷子，这就是旧俗所说的“攀华宗”。民国三十六年(1947)该班尚演过一轮“目连戏”，曾到邻近数县号称一百零八个李氏村庄攀宗献演，盛况空前。其最后一批演出人员名单有正旦李洪辉，小旦李根水，大净李成林，二净李祥林，小丑李明辉，丑花李克庭，挂须李高云，副末李道云，花旦李马，大梁旦李长元，小旦李天开，杂脚李先仔。另有李金胜、李禄胜、李克球、李先雨曾在该剧中扮演过丫鬟、鬼王、土地等角色。司鼓李夏云，大锣李庆生，小锣李乐胜，唢呐李××，教师是风水先生李鸿君。其行当分工是：小生扮梁武帝、傅罗卜；正旦扮刘氏；大梁旦扮郗氏；花旦扮金奴；小旦扮观音；大净扮钟馗、王灵官；二净扮强盗；小丑扮刘贾兼金儿；丑花扮小和尚与银儿；挂须扮傅相；杂角扮土地；老外扮益利；此外还有副末、副生和鬼王。每次演出为五天五夜，白天演单出，为《哑背疯》、

《花子骂相》、《王婆骂鸡》、《下山相调》等杂戏；晚上演正本。正本分五本：第一本演梁武帝出家修佛，台城升天；第二本演傅相归位，罗卜出世；第三本演刘氏开荤，遣子经商；第四本演活捉刘氏，十殿受苦；第五本演钟馗收鬼，罗卜救母。最后的结局是罗卜背母还阳，路过石山，刘氏口渴，罗卜凿开清泉，刘氏饮完，将水弄污，罪上加罪。傅相站在天廷，示意刘氏去院前院后吊捉蛤蟆积善赎罪，刘氏误听，错以为是到檐前檐后去吊捉孩儿，从而造成家家户户遭受瘟疫，致使乡村儿童常患一种红眼毒症，病发时发烧发寒，两眼上翻，四肢抽筋，重者死亡。因此民间必须搬演目连，十年一次，先由王灵官捉走刘氏，再由钟馗收鬼扫台，驱邪除恶，天下太平，人畜安乐。该村如今尚存老艺人有李明辉、李先雨、李夏云、李先庭、李天开和李勇七人。剧本仅留老外益利的单篇五册，毛边纸装订，长约二十公分，厚八公分，每页六至七行，用毛笔直书，字迹潦草，唱念中夹有红圈黑点，是民国三十六年的演出残本。原来村中还有一座祠堂台，一栋三进，座东向西，厅台巍峨，距今五百余年，约建于明弘治、正德年间。

华山班　宜黄戏戏班。明万历年间(1573—1620)创建于宜黄大华山大龙坪。该班以演崇仁县珠溪人余应秋所编的一部七卷共一百八十四出“紫玄戏”而出名。该戏敷衍浮丘伯与王、郭二仙修炼得道的故事。王、郭得道的地方就是宜黄大华山紫玄洞。清乾隆年间，宜黄人洪占钤在他的《四季风土歌》中专为“紫玄戏”这样写道：“喧天锣鼓接浮丘，报赛真教神可求，銮驾锐旌香溢路，儿童架上演徘优。”近据宜黄县下龙坪村老艺人余传生说：“紫玄戏唱高腔，一人领唱，众人和唱，开头四句唱词是“头在江西省，尾在汉家天，黄龙背上坐三仙(即浮丘伯与王、郭)，雷公雷母站两边，大华班搬演。”此人乃华山最后一代艺人。“紫云戏”全部唱高腔，每出皆有唱腔曲牌名称。其抄本卷首题有“光绪三十三年丁末龙溪余帮爵抄式记，蔡徐二先生鉴定，宝水庠士余应秋祚五先生纂著”字样，1956年时，抄本尚在大龙坪余玉才处收藏，今已无存。光绪三十二年，该班之掌班为余寿松。此后，又有余必华、余瑞吉继任。清末，该班从宜黄请来王族翁曲师，传授宜黄腔，从此该班始唱宜黄戏。

刘家盂戏班　盱河戏戏班。广昌县甘竹大路背人刘金铎创建，起班时间不详。该班系明代传下来的宗族班社，不收女演员。清康熙年间(1662—1722)，该班始请外族人参加演出，但不吸收曾家盂戏班人员。后来受了乱弹腔的影响，既唱“盂戏”高腔，也演一些乱弹剧目。民国年间(1912—1948)，因赴外地演出，也曾使用“同庆班”名。该班大部分成员为甘竹圩上居民，有小商贩、手工业者、中医等。其中，最著名者，清咸丰、同治年间有刘合宗，清末民初有西君师傅、刘德辉、刘五保、刘祥辉。民国以后有陈立庆、魏九归、张厚生、刘万兴、谢梅生、符长胜、魏祥云、张德生、魏六波、刘挺孙、刘余兴、谢桃芳、巴水龙等。该班除演“盂戏”外，弹腔剧目有整本戏和折子戏百余个。1949年前后停止演出。

凤舞班　又名“戴太公班”，宁河戏傩戏案堂班。明崇祯十一年(1638)，由修水县全丰乡上源垄戴家湾戴姓族人创办。有“士平公创业，文珠公建傩，南鉴公起班”之说。该班

历来注重出人出戏，开设“百日科班”培养人才。近代科班有：清光绪三十年(1904)戴奉、戴方来主傩并由神祖会出钱增聘师父开办的“百日科班”及后来由戴定德主班开办的“百日科班”，均出了不少人才，如戴和梓、戴木喜、戴由梓、戴大国等。民国二十三年(1934)徐扬生主班聘请宁州师父张春翠、莫加金、莫加训、莫义国等开办的“百日科班”，招收戴定九、戴和炳、戴保金、戴和山、戴裕山、戴定省、戴定金、戴定来等四十名族门子弟。演出剧目有《莲台山》、《满堂福》、《定军山》、《牧羊山》、《鸡爪山》、《红旗山》、《凤鸣山》、《劈三关》、《界牌关》、《泗明山》、《长坂坡》、《罗通扫北》等一百二十余种。至清末民初期间，戴案堂班香火远至湖北崇阳及武宁、铜鼓等地达三百余处。中华人民共和国成立后，该班改名为修水县全丰乡业余剧团。1978年，由戴定九、戴保全主班招收二十名学员，自筹资金，添置行头道具，每年农闲季节活动于本县全丰、白岭、渣津、马坳、东津以及毗邻崇阳等地。

玉合班 东河戏成立最早、历时最长的戏班。清顺治三年(1646)创建于赣县玉田(今田林)村。创建时，以唱高腔为主，兼及昆腔。康熙年间，不断引进弹腔各调，成为“三腔班”。该班剧目繁多，行当齐全，人才荟萃。历代著名演员有曾洪喜、刘桂仙、李文明(双喜)、刘礼长、刘水源、冬至崽、王承遵(以上生行)、刘成长(旦行)、萧白莲、罗福生(净行)、刘来陀、刘林林(丑行)。他们技艺超群，各有绝招，名噪一时，至今仍传为佳话。该班的衣箱，经常添置、更新，富余的旧戏衣，往往低价转让，促成另立班社。由其派生出来的戏班，班名多冠之以“玉”字(如“玉福祥”、“玉喜台”等)。抗日战争期间，该班曾停办几年，恢复后，于1952年因政府文化部门组建剧团合并而解散，前后历时三百余年。

凝秀班 东河戏早期戏班。清顺治十一年(1654)创建于赣州。初名“雪聚班”，曾名“云集班”。该班主要唱昆腔，最盛时期上演的昆腔剧目有数百出，后来也唱高腔，但始终不唱弹腔。该班演出，讲究规范，一丝不苟，至今犹有人称赞。清代，该班曾受到不少上层人士看重，曾有几任赣州知府指名聘请该班入城演戏。赣县白露人钟谷父子辞官还乡后，对该班爱护倍至，亲自指导演出。清同治、光绪年间，该班首开风气，仿清宫演出模式，运用机关布景、灯彩特技，上演《白蛇传》。台上蟒蛇出洞，翻滚游曳，使那些根本无法观看宫廷演出的地方权贵，大饱眼福。“凝秀的蛇”，从此萦回于赣南戏迷的记忆之中。该班订有明确班规：一、改班主为执事(执事公议推选，每年一任，连选连任)；二、演员按技术高低、工作轻重评定工分，演完一处，结算一次；三、不准家眷随行，家属来访，要求在班外另找住处；四、坚持每年农历六月二十四日至七月三十日放假，八月初一开演；五、不“打加官”，不收额外财礼，不演酒席戏(堂会戏)。该班名演员有：曾秋福、刘裔烈、刘品高、刘名才、吴太章、刘四喜、刘桂喜、叫化佬、刘石福等。民国二年(1913)散班，前后历时二百五十九年。

叙伦部 江西的昆剧戏班。清乾隆年间(1736—1795)出现于宜黄。班主姓名不详。主要演员有正旦王茂材(艺名髦官)、贴旦雷茂能(艺名能官)和净脚花官。演出剧目有《雁翎甲》、《琵琶记》、《虎囊弹》、《风筝误》、《紫钗记》、《浣纱记》、《白罗衫》、《铁冠图》、《牡丹

亭》、《孽海记》、《玉簪记》、《渔家乐》、《一捧雪》、《双官诰》、《红梨记》、《千金记》、《狮吼记》、《鸣凤记》、《精忠谱》等四十出。该班演员，技艺精湛，据清代无名氏《观剧日记》载：花官演刘唐时，“抖口袋银子只落一锭下地”，动作极为准确。他演严嵩时，观众赞称“当日马伶（名角）亦不过如是也”。正旦王茂材在《牡丹亭》一剧中饰演的杜丽娘，每演“离魂”，“下场时看其衬袖泪湿如洗，可谓无双”。贴旦能官演《红梨记·窥醉》时，只末句“半世相思一会可”，“神气谁能似得”，便令人听了如痴如醉。该班散班时间及原因不详。

集秀部 江西的昆剧戏班。清乾隆年间（1736—1795）出现于宜黄，掌班姓余，名字不详。该班有丑脚细红、老生大红、净脚尤官、老旦双儿等。据清代无名氏《观剧日记》云：该班尤官身怀绝技，不仅擅演多戏，且能“确模人物性格”，他饰演《渔家乐·刺梁》中之梁冀，被刺时“一拍窜出案外，然后扑跌恰到好处”。该班能演的剧目有《盗甲》、《坠马》、《山门》、《北饯》、《逼婚》、《男舟》、《女舟》、《思乡》、《赐剑》、《贺喜》等十七出。该班散班时间及原因不详。

邓明照花鼓班 乐安花鼓戏班。清乾隆年间（1736—1795），创建于乐安县小港。班主邓明照。该班七代相传，其五代孙邓昌海和六代孙邓高华皆为花鼓戏名旦，且生旦丑行样样皆能，擅演《浪子铲豆》、《苏八戒赌》等剧。清光绪年间（1875—1908），名扬乐安、宜黄、宁都、永丰等县，收徒百余名。其手帕功令人叫绝，一块方帕在其操弄下，前后飞舞，上下飘忽，左右旋转，变幻无穷。特别是将方帕从身后旋转抛出飞过头顶平旋降落，再恰到好处用嘴咬住一角，成为其独家绝招。名旦吴湖南、生行廖梅生、邓安庆以及宜黄白竹的邓启生、邓菊香，俱是其高足弟子。1949年，该班传至七代散班。

芳草花鼓班 又名“廖启福花鼓班”。乐安花鼓私营家传戏班，七代相传。清乾隆年间（1736—1795）创建于乐安金竹。创始人廖启福。该班先后出过两位著名艺师，一为光绪年间的廖兰义（廖启福之五代孙），他不仅精通旦脚表演，而且长相俊美，人称“假女”，收徒甚众；一为民国年间的廖治国（廖启福之六代孙），他集编、导、演、乐于一身，据其胞弟廖治邦云：“不管哪里演戏，我哥只要看一遍，甚至隔墙听一遍，就能把剧本编写出来。”至今，乐安县的花鼓班，还保存着廖治国自编或抄写的花鼓戏剧本簿集十余本。其中包括其自编的《孟姜女洗澡》、《薛丁山下山》、《高老庄降妖》等剧本。中华人民共和国成立前后，该班传至七代班主廖大生散班。

洪福班 瑞河戏戏班。清乾隆二十五年（1760）创建于高安。班底实力雄厚，生、旦、净、丑荟萃一堂，唱、做、念、打技艺超群。主要剧目有高腔戏《东游记》、《南游记》、《北游记》、《西游记》（合称“四游”），《目连传》、《封神传》、《水浒传》、《岳飞传》（合称“四传”）等。表演以跷功、武打、吞刀、吐火、打布、打蛋、滚钉板等见长。著名演员有：许大亮，演《打鼓骂曹》饰曹操，牙齿咬得直响，全身用暗劲抖颤，台板都会震动，把曹操奸险狡诈的性格表露无遗；武生喜仁，演《武松杀嫂》饰武松，刚毅勇猛，正气凛然，有“活武松”之称；还有贺旦在

《二度梅》一剧中饰演陈杏元气度端庄典雅，表演细腻含蓄，唱腔婉转圆润；其他台柱演员还有福竹花（旦）、朱道生（老生）、彭红云（武生）等。常活动于赣江两岸城乡及鄱阳湖一带。民国六年（1917）前后散班。

赛洪班　瑞河戏家蓄戏班。清乾隆三十年（1765）以前，为高安县荷岭乡荷山村武举陈洪异所蓄。该班阵营强大，文武俱佳，戏箱道具既新且全，可谓显赫一时。其班名曰赛洪，即要超过洪福班之意。清高安熊定飞《锦水棹歌》中题云："陈孝廉洪异，字公孙，居荷山，晚年好声乐，有优伶一部，名曰赛洪，每二、三月驱车入城演剧。"并诗云："绛云春半酒旗风，尽醉流觞看赛洪，惆怅白头老江惚，萦怀底事叹飞蓬。"（见熊太守诗赋稿）

双和班　瑞河戏戏班。清嘉庆末、道光初创建于靖安石境哨前村。班主张家旭（别号"张大花"），擅唱花脸，十几岁学道士，二十来岁学演戏。演出剧目有《穆桂英》、《打金枝》等（该县三爪仓塘里村的一座建于清嘉庆二十三年（1818）的旧戏台的后台墙壁上，至今仍留有"同治乙丑年十月在此演出，双和班齐旦提字"之笔迹）。该班曾在南昌府演出一个多月。有一次，与另一戏班打对台，同演一本戏，以比试高低。对方戏班新箱红袍，很是气派，而该班旧箱烂琴，道具简单，寒酸不堪。但是，班主张大花气度从容，声亮如雷，唱做念打，功夫俱佳，再加上乐队配合默契，角色配合得当，因而名声大振。南昌府里的官吏也倍加赏识，特赠新戏箱一套，以资奖励。后因该班常年在外流动演出，纪律松懈，多人染上抽鸦片烟之恶习，脱离戏班而解体。前后历时四十年左右。

锦福祥班　抚河戏戏班。清咸丰年间（1851—1861）创建于临川河东下舍章家村。班主章幼宗，临川最负盛名的鼓师章毛竹，就在该班司鼓。主要声腔为皮簧腔，亦有梆子、昆腔等。上演剧目有《曹操下江南》、《曹操下宛城》、《空城计》、《追韩信》等近百个。该班以在本县演出为主，也曾到过广昌等地。广昌高虎脑中寺戏台后壁上留有"光绪十五年七本，锦福祥"和"锦福祥班（丁未）八月初九日进把，十一日《硃砂印》，十二日《碧桃花》"等字样。民国十一年（1922），因继任班主章恩保之子章求福病故而解散。

万福堂　抚河戏戏班。创建时间不详。班主万恢宗，临川人。全班五十余人，实行班主雇聘合同制。该班行当齐全，演员多为临川人。驰名演员有陈和尚、陈金生、华容仔等。该班以演唱皮簧腔为主，兼唱高腔、昆腔、梆子腔。经常上演的剧目有《空城计》、《曹操破宛城》、《曹操下江南》、《三请樊梨花》、《火烧连营寨》、《武松擒方腊》、《双雄会》等。演出地点以临川为主，上至南城，下至南昌，均有该班足迹。民国十七年（1928）班主万恢宗去世，其侄继任班主，勉强维持两年，至民国二十年散班。

黄桥道士班　吉安法事戏戏班。建班时间不详。班主杨存恩，吉水县黄桥乡滨塘村人。主要成员有杨荣辉、杨美初、杨明洁、萧三先、王恭仁、王纯胡、邓杨德、周天顺、彭之香等。该班少时三十多人，多至五六十人，以演法事（目连）戏为主，除连本四十九出目连戏外，还穿插上演《邀魔》、《斩魔》、《打醮》、《扫煞》、《喊龙船》等二十多个小戏。唱腔有〔高山

流水〕、〔点八卦〕、〔灯歌小调〕以及“二簧”和三脚班的小调等。乐器有唢呐、二胡、笛子、堂鼓、焚香板、木鱼、锣钹、小锣、状元锣、洞箫、笙、竽、长号。乐队至少六人，多至几十人。活动范围，主要是本县黄桥、西沙、尚贤、枫江、阜田、金滩一带，有时也联合全县各地的艺人，进入县城以及吉安、峡江等县演出。

玉喜台　东河戏戏班。清光绪元年(1875)创建于赣州。创始人钟仁寿。民国十五年(1926)前后，为该班兴盛时期，活动范围，由赣州扩及宁都、瑞金、兴国、于都、石城等县。代表剧目有高腔整本《目连传》、《三国传》、《西游记》及一百多出折子戏。著名演员有生行谢礼迎、邓习元、丁良士、丁冬生，旦行钟仁寿、钟福仔、刘林林，净行刘福来(人称“活关公”)等。该班惨淡经营，迭经坎坷，于民国二十年散班。以后重整旗鼓，又再次散班。民国三十六年东山再起，不到一年，因戏装破旧，收入低微，难以为继，被迫变卖戏箱散班。

玉福祥班　东河戏戏班。清光绪二十三年(1897)创建于于都。组建人谢松文。长期巡回演出于于都各圩、赣南各县以及广东、福建两省之邻县，深受欢迎。主要成员有老生罗其福，文武小生冬至、冬生，旦脚刘成秀、陈元发，二花来元、富贵生，三花祥光，司鼓黄金龙，琴师陈瑞兴。其中，刘成秀的《昭君和番》，罗其福的《芦花休妻》等剧，曾经轰动一时。土地革命时期，该班许多艺人参军、参战，为巩固和发展中央革命根据地作出过贡献。后因战争频繁，该班被迫解散。

万舞台　东河戏戏班。清光绪十五年(1889)组建于赣县南塘。班主刘三习(后传刘礼长、刘海仔、刘书懋)。主要演员有刘礼长、罗林林、罗莲喜、罗成娇、王瑞清等。常演剧目有《铁树宫》、《满门贤》、《花子弄蛇》及全部《目连传》、《西游记》、《三国传》等。该班在兴国、宁都、于都、安远等县享有盛名，并培养了东河戏第一位女花旦罗莲喜。1962年，班主刘海仔因避债逃跑，戏箱被安远人扣留而散班。

秀兰班　九江青阳腔戏班。清道光四年(1824)创建于湖口县付垄乡夏家坂。班头夏炎魁。主要演员有葛灵祖、周闹生、夏炎魁。常演剧目有《金牌诏》、《夺秋魁》、《青梅会》、《征东传》、《征西传》、《白兔记》、《琵琶记》等。常演于湖口、都昌、景德镇、波阳等地，至今，景德镇三龙盘村宋太子中允王仲舒公祠、蛟潭吴家祠堂、波阳县枧田乡黎家祠堂，都还留有当时艺人们的演出题壁。该班散班时间及原因不详。

老秀兰班　九江青阳腔戏班。清同治三年(1864)组建于湖口县文桥乡饶塘刘义丝村。班头刘梅珍。该班阵营整齐，行当齐全，班规繁多，纪律严明，拥有一批技艺高超、群众喜爱的演员。其中有许德毛(净)、徐庆保(小)、许天成(生)、刘桓珍(旦)、曹好述(贴)、余杏生(贴)、刘胜奎(旦)、夏鼎名(小)等。至今尚有“高腔要唱得好，德毛呐配庆保”之说。主要演出剧目有《目连救母》、《征东传》、《征西传》、《忠义殿》、《红梅阁》、《白兔记》、《金印记》、《三元记》及部分“三国戏”和“岳飞戏”等。常演于湖口、都昌、彭泽、瑞昌、景德镇、波阳、婺源、祁门等地，颇受观众欢迎。该班散班时间及原因不详。

福秀兰班　九江青阳腔戏班。清光绪三十年(1904)组建于湖口县张青乡吴上坂。班头吴鞋福。主要成员有吴鞋寿(杂)、许华泰(生)等。同时还聘请当时闻名于湖口、都昌一带的贴旦闻升广、正生董世红参加演出。该班班规严谨,阵营整齐,常演于湖口、都昌、彭泽以及安徽的东流、至德、望江、太湖、宿松、怀宁、贵池、青阳、安庆等地,在安徽一带颇享盛名。至今在湖口县武山沈沦村戏台上,还可看到民国十二年(1923)该班的演出题壁。主要演出剧目有《金牌诏》、《阴阳界》、《夺秋魁》、《三请贤》、《古城会》、《结桃园》、《青梅会》、《收四郡》、《连环计》、《龙凤剑》、《琵琶记》、《三积德》、《金锁记》等。该班散班时间及原因不详。

中秀兰班　九江青阳腔戏班。清光绪三十年(1904)组建于湖口县流泗乡序八坊里,前身为坐堂班。班主廖中毛。主要演员有名丑廖中毛、净脚沈俊艳、杂脚周西山、正生潘庭爵和名鼓师曹效礼。流动演员王南升(丑)、三癞痢(杂)亦搭班演出。主要剧目有“岳飞戏”、“三国戏”及传统剧《双杯记》、《百忍图》、《双麒麟》等。常演于湖口、都昌、星子、东流、至德、望江、太湖、宿松、贵池、怀宁等地,颇受观众欢迎。该班散班时间及原因不详。

新秀兰班　九江青阳腔戏班。民国三十三年(1944)组建于湖口县大垄乡骆贴村。班头骆硕仁。该班行当齐全,拥有大批艺术水平较高的演员,如小生曹梅卿,贴行曹跃春,净行吴厚德,正生吴江龙,末行潘康泉、黄玉盛,丑行骆硕仁和净行后改为司鼓的吴敦友等,均在当地享有盛誉。他们对艺术精益求精,善于吸收前辈艺人的艺术营养,在赣北地区形成自己独特的艺术风格,颇受观众欢迎。该班常演于湖口、都昌、彭泽和安徽的部分地区。中华人民共和国成立后,班社虽然不复存在,但艺人曹梅卿、曹跃春等,却为挖掘、整理、研究、继承、发展青阳腔艺术,作出过重要贡献。由于他们广传青阳腔技艺,致使这一古老的声腔重放异彩。

刘厢里高腔戏班　九江高腔戏班。清道光年间(1821—1850)创建于彭泽县定山乡刘厢里。创始人刘豹子,略通文墨酷爱高腔,身材魁伟,嗓音宏亮,以演唱花脸著称,素有“夜状元”、“活张飞”之称。刘豹子卒于何年无考(因刘氏家谱在“文化大革命”中被毁),但他代有传人,他的高腔戏班在当地从未中断。该班历来以演唱“三国戏”为主(如《刘备招亲》、《三请诸葛亮》、《三气周瑜》、《古城会》等),也演传奇剧,如《磨房会》、《麒麟送子》、《郭子仪上寿》等。至民国初年,主要艺人有刘辉楚、刘继武、刘玉林等。民国二十五年(1936)又增加了刘锡亭、刘模谋等。每逢农历正、二月,该班常被民间请去唱“酬神戏”,九、十月,又被乡里聘去唱“酬佛戏”。所到之处,无不群情欢欣,赞声不断。中华人民共和国成立后,该班逐渐转为高腔业余剧团,继续从事演出活动。1956年间,当地风行黄梅戏,该班又兼唱黄梅戏,随之,高腔剧目逐渐淘汰,演唱活动亦逐渐减少,以致终于销声匿迹。

都昌秀兰班　九江青阳腔戏班。清同治末年(1874)创建于都昌县农村。班主江金高。主要演员有如雪(正生)、如姣(外)、如友(小生)、道厚(杂)、如瑞(大花)、和诵(正生)、查中定(丑)、殷国云(旦)、查正谱(红脸)。该班由艺人发起,自愿结合,自筹资金组成,活动

于本县农村，颇受群众欢迎。演出剧目有单折也有全本，多为传奇故事，如《关星斗》、《赠梅》、《算命》、《放裴》、《打猎》、《挂旛》等。该班散班时间不详。

星邑义和班　西河戏戏班。清同治初年(1862以后)，由艺人汤大乐在星子县组建，同治十三年(1874)，星子艺人周自秀出任班头，改名为“青阳公主星邑义和班”。周自秀生于道光二十四年(1844)，“自幼聪明异常，后习伶人之业”，故“悲忧欢乐之态，尽皆形人”。其子周昭生“素称良善于优伶”。其孙周扬昭、周扬银、周扬锭“均能继续先人之业”(见周自秀、周昭生墓志)，后皆为该班骨干成员。同班著名艺人还有郭得英、刘忠化、黄以政等。该班上演剧目有《打龙棚》、《清官册》、《过昭关》、《山关调将》、《白虎关》、《二进宫》等五十余出大本和三十余出小本。唱腔以二凡、西皮为主。演出多沿高腔旧习(如“破台”、“放五猖”、“报台”、“登二场”等)。脚色分为十大行。除在本地演出外，还常往来于永修、德安、九江、都昌等沿湖地带。光绪十四年(1888)，星子艺人刘敦厚从瑞祝班归来加入该班并主任班头。次年，艺人汤再树从湖北汉班归来加入该班。民国八年(1919)，艺人万正榜从景德镇串堂班归来加入该班。这些艺人，“虽英年家寒，在外饮舞”，然“天资敏捷，才智过人，能演古，能排剧”(见刘敦厚、汤再树墓志)。他们从外地带回新的剧目，改造了一批老唱腔(如将西皮〔顶板〕改为〔嚣板〕)，大大丰富了西河戏的表演艺术。宣统二年(1910)，该班分为南北两班，北班由汤再树任班头，南班由周昭生任班头。民国十三年(1924)，南北合班。该班自分至合，历时十余年，班内涌现众多优秀艺人。先后有十一人在各种演出中获奖、“挂牌”十四次。周昭生、刘敦厚、万正榜、汤再树、梅传信分别被誉为“夜皇帝”、“夜纱帽”、“夜官”、“戏柜”和“全国三个半乖人”中的半个。该班长年“南征北剿”、“东奔西驰”，所到之处，“人皆津津之乐道以为快”(见汤大荣、周自秀墓志)。民国二十六年抗日战争开始，日军入境，该班虽偶有演出，但入不敷出，艺人多半转而操演皮影戏，分散各乡，聊以卒岁。民国三十四年抗日战争胜利，当地政府招该班在县城演《大审玉堂春》等西河戏三天，以庆胜利。从此，该班活动得以恢复，不久政府又来禁戏，其理由是，“近来各乡间游手好闲者，恒多演戏集赌”，“影响社会，良非浅鲜。”因而政府派员率警下乡调查，一有赌情，则拆除戏台，扣压戏师”(见旧政府档案)。该班勉强维持几年便宣告解散。

汤家戏班　西河戏戏班。清道光年间(1821—1850)创建于德安县莲塘角汤家。创始人为曾在汉口、南昌从艺多年的汤氏兄弟(大荣与大乐)。其成员均为本族人。主要演员有汤昌午、汤为炳、汤善火、汤传昌、汤善之等。初时，逢年过节在本村搭台演出，以后逐渐到本县县城和星子、九江等地演出，颇具盛名。同治八年(1869)，汤大荣病逝，该班因缺少挑梁名角，演出活动逐渐减少。民国二十六年(1937)，日军入侵德安，国民党五十一师在高塘一带与日军作战，为修筑工事，将该班搭台用的台板、台凳毁之殆尽。至此，该班演出活动中止。中华人民共和国成立后，部分艺人转入当地业余弹腔剧团，继续从事演出活动。

瓜山班　九江采茶戏戏班。起班于清道光十年(1830)，以瑞昌洪下源乡瓜山村命

名，由周、徐、杨三姓班主为核心组建而成。历经周才发（旦）、周英荣（旦）、徐庭仔（旦）、周升亿（生）、徐虞仙（旦）、杨开千（旦）、杨能美（旦）七代师承，活动于赣鄂边境，是九江采茶戏开祖的班社。其第一代宗师周才发，随班开科，培养了周升亿、周英荣、周才仁、徐庭仔、周起秀、冯必淼、周英涛、周才彬等一批高徒，因而名优辈出，人才济济，尤以旦脚戏驰名远近。其中许多演员不仅精于采茶戏技艺，而且大都学过九江青阳腔唱本，又得古典艺术的熏陶，功力更深。旦脚周英荣，表演规范有序，唱腔神韵有致，曾于湖北的广济、圻州、武穴等地演出《卖棉纱》、《辞店》等剧，一炮打响，胜过当年黄梅采茶名班"新桃班"，故在鄂东南一带享有"赛新新"之美誉。旦脚杨开千所饰《推车赶会》的张二女，手擎花伞，身穿花衣，一双小脚盘坐在花车之上，独轮过山，摇摇颤颤，俨然是乡间小妇赶庙会的风俗情趣。旦脚杨能美扮演红梅惊疯，运用青阳腔的水袖功夫，配以九江采茶后台帮腔和干唱甩腔的曲调，在云锣和小镲的铿锵节奏中，其癫其傻，演得有声有色。该班虽是半班体制，能演众多整本大戏，但它仍以三脚小戏著称，如《送月饼》、《货郎卖花》、《卖鞋》、《借帕》等。无论是丑脚的矮子步法，或是旦脚的手绢扇花，技艺高超，成为九江采茶戏剧种的传统佳作。班中不同时期的主要演员还有老生王忠炳，净行陈光洲，旦脚徐世炳等。道光以后，其传人徐虞仙和兄弟徐虞山又组建了洪源班和小洪源班等。1952 年以瓜山班艺人为基础，合并为瑞昌采茶剧团。

左家大班　瑞河戏戏班。清同治十三年（1874）创建于高安。班主左柜，高安琴岭左村人。该班阵营较强，戏箱齐全，在瑞河、潦河及赣江中游一带，深受群众欢迎。主要声腔为高、昆、乱三腔。剧目有《城门灯》、《罗卜寻娘》、《秋胡戏妻》、《正德戏凤》、《徐庶荐葛》、《平贵别窑》、《龙虎斗》等。后传其子左丑为领班。以后又传其孙左义为班主。左义好学有为，能演擅唱，遂于光绪十六年（1890）前后，增演木偶戏和锣鼓采茶戏，改为"半班"（意即一半唱瑞河大戏，一半演木偶戏与采茶戏）。台柱演员有小生左义，旦脚王也、王海，老生袁盛泮、花脸刘放、小丑球皮匠等。由于该班在艺术上大胆融合、改革、发展，在群众中享有很高声誉，至今还有"左生也旦，天下难拣"的美好传颂。该班在高安、奉新、宜丰、上高、新建、丰城等县乡镇，很有影响。

仇福顺班　瑞河戏戏班。清同治、光绪年间（1862—1908）成立于上高田心球湖村。班主仇福顺。该班拥有著名大花仇莲登（外号"仇大花"、"活罗汉"），擅演昆、高剧目（如《醉打山门》、《霸王别姬》等）。其班其人，均属瑞河戏之先驱。

集福班　瑞河戏戏班。清光绪十六年（1890）创建于高安。班主任罐里，高安人。全班九十多人，生、旦、净、丑都是双套，为瑞河"上师班"（即名班）之一，高、昆、乱三腔都唱。主要高腔剧目有《比干挖心》、《昭君和番》、《摇钱树》、《白虎堂》等；昆腔剧目有《醉打山门》、《漆匠嫁女》、《何叶保写状》等；弹腔剧目有《李陵碑》、《斩黄袍》、《斩马谡》、《辕门斩子》、《下宛城》、《石秀杀嫂》、《二度梅》、《四进士》等。著名演员有武生何路图、喜才、文武老

生朱道生、花脸牛大花、麻大花、旦脚唐保子、鹤皋、朱丑等。《醉打山门》是瑞河戏花脸的重头剧目，全用昆腔演唱，唱做并重，特别讲究身段做工。它有摆"十八尊罗汉"的特殊架式，每唱一句，就要摆一尊罗汉的姿势，一共要摆出十八种不同的罗汉身段。牛大花擅演此剧，动作沉稳，姿势优美，形象逼真，给人留下深刻印象。文武老生朱道生的"三斩一碰"和何路图演《罗城修书》都是班中的打炮剧目。该班常活动于瑞河、赣江两岸及鄱阳湖一带。约于民国九年(1920)散班。

联升班　瑞河戏上师班之一。清光绪二十六年(1900)建于高安。班主四生子(红脸大花)。该班行当齐全，文武兼备，箱底厚实，技艺超群。主要演员有旦脚野生子、保旦、花脸霉豆腐(外号)和许大花、老生刘炳贤、文武小生茂伢子等。主要剧目有《石秀杀嫂》、《彩楼配》、《摇钱树》、《北汉王》(又名《汴梁图》)、《渭水河》、《王彦章摆渡》等。更擅演《目连传》、《封神传》等戏。文武老生刘炳贤，唱做俱佳。该班常活动于瑞河、赣江两岸及鄱阳湖一带。民国二十四年(1935)散班。

朱锦福班　瑞河戏戏班。清光绪年间(1875—1908)成立于上高官桥床里朱家，班主朱锦福。光绪二十二年(1896)端午节，为重修官桥华艺庙前戏台竣工，该班曾隆重演出，戏台后壁墨迹有："重兴复旧胜如前集，光绪丙申年端阳佳节演戏一本连套，朱锦福班复旧重计正月。"演出"《祭风台》全部、《战北原》、《醉宫廷》、《崇阳关》、《借亲兵》、《打围场》、《黑风帕》、《奔潼关》、《挡渡马》。"有的剧目竟在此演出多达八次，可见其技艺之佳。

广秀班　瑞河戏戏班。清光绪年间(1875—1908)建于上高田心湖境村。班主广三、南秀叔。该班班底雄厚，子弟众多。著名演员有大花开爷与出色艺人剑波、四老生、九老生等。民国前期被誉为"瑞河上师班"。民国后期散班。

天福班　瑞河戏戏班。清光绪年间(1875—1908)成立于上高天岭大屋村。班主合公公。该班因著名艺师云集而名震四方，拥有昆、高旦脚梅花旦、祖旦、水旦，做功老生蔡和、番桂、红高、靠把武生杨瑞廷、毛子盐客、黑头大花红颜矮子、刘麻、康四、正反小丑满酬、林酬，风流小生新发、糯苟、节生等，被誉为"瑞河上师"班。民国二十一年(1932)班主去世，其子以戏箱祭父而散班。

桂云班　瑞河戏戏班。清光绪十五年(1889)组建于高安。班主张金钟(外号"四把式")，奉新会埠东琴张家人。该班行当齐全，戏箱齐备，名角云集。演唱高、昆、乱三腔，亦称"三腔班"。主要演员有花旦小月红、狗旦、武生何厚基、老生皮满腰、小丑海根、花脸许大亮等。班主"四把式"在群众中声望很高，翻腾跃扑项项精湛。表演"乌鸦扑地"时，能从三四张叠起的桌子上翻下来，连台板都不响。尤其擅演"目连戏"，表演钻刀、钻火、打布、打蛋等技艺超群，倍受群众欢迎。短打武生何厚基，特技是抓钉子，即在台左柱子上一人多高处，钉两颗铁钉，约距零点五米，演员跳跃而起，两手抓住铁钉，表演"顺风旗"、"倒插杨柳"、"蛤蟆晒肚"等动作，令人叹服。该班演出剧目有《玉皇大帝》、《千秋镜》、《水斗》、《目连

传》、《南游记》等。常在本县及邻县农村演出。约民国十九年(1930)散班。

双秀台　瑞河戏戏班。民国二十五年(1936)建于上高。由皮匠黄君才("黄皮")和严云昌("严皮")合伙购置戏箱,收集瑞河戏沦落子弟组建。因黄、严二皮匠戏艺正茂,一生一旦,声誉远震,家喻户晓,被誉为"上高双秀",故名"双秀台"。然而叫"皮匠班子"者甚多且广。有"非皮匠班子不演","非皮匠班子不看"之说。可惜,因戏箱陈旧简陋,只够"瑞河中师"之设备水平。民国三十四年散班。

吉郡临庆堂　吉安戏戏班。清光绪十年(1884)创建于赣县。班主戚炳林(外号"草包"),赣县太湖乡夏府村人,原为东河戏"连庆班"文武小生。该班吸收东河戏、祁剧、花鼓戏等艺人同台演出,并将"高腔"、"南路楚调"、"北路汉调"、"昆腔"、"四平调"、"吉安花鼓调"等唱腔熔为一炉。光绪二十五年至民国元年,为该班兴旺时期。活动地区有兴国、赣州、赣县、宁都、南丰、金溪、抚州、丰城、樟树、龙南、定南和吉安地区各县城乡以及广东韶关。主要艺人有跷工花旦郭红喜、郭水喜、左庆旺、小旦小宝、萧桂斌、须生胡南全、文武小生戚炳林、小生彭庆福、文武老生曹永新、二花欧阳庆臣、大花孙豹、武生王寿子、小丑彭庆生、女老生彭美玉、女花旦彭白玉等。民国二十一年(1932)该班在兴国演出时,因受京剧影响,改名"京汉临庆堂",既演吉安戏,也演京剧。民国二十六年,抗日战争爆发,京剧艺人云集吉安、赣州等地,该班受到影响,转入乡间演出,并由包帐制改为共和制。1952 年戚炳林在于都县安福乡病故,改由其子戚仁安领班,后改为兴国地方剧团。

福兴堂　吉安戏戏班。民国十一年(1922)创建于吉安天后宫。班主欧阳庆臣(绰号"木脑壳")。此人原学湘剧,专工二花,后在"吉郡临庆堂"搭班演戏,因争演《五台会兄》杨五郎一角,与班主闹翻,遂带领师兄另建戏班,取名"福兴堂"。长驻吉安及邻近各县农村演出,颇受欢迎。民国十四年该班在新干县演出时,欧阳与一京剧遗孀结合,因该妇有二子三女二孙均会演京剧,欧阳亦改学京剧。民国十六年,该班往赣南兴国演出时,改名为"京汉福兴堂"和"福兴舞台",以演京剧为主,兼演汉调、湘剧。民国十七年至中华人民共和国成立前,该班多在吉安、赣南、抚州等地农村演出。1951 年欧阳庆臣在吉安病故,由丁云辉领班,专演京剧,进入抚州地区后,改名"南丰京剧团"。1953 年更名为"抚州地方剧团"。

德福班　吉安戏戏班。民国十三年(1924)创建于吉水县。班主萧德福,吉水县黄桥唐头村人。该班资金雄厚,行当齐全,设备优良,剧目繁多,而且吸收和借鉴了汉剧、京剧及其它一些大剧种的唱腔和表演手法,对后起的"半班"具有一定影响。主要艺人有小旦萧启庆、老旦萧启耀、小生萧和庆、大花萧花庆。该班除在本县演出外,还曾到过永丰、乐安、兴国、于都、宁都、赣州、泰和、遂川、安福、吉安、峡江、新余等地。

同春班　饶河戏戏班。清光绪九年(1883)创建于景德镇市登科上弄土果坦(今红光瓷厂厂房)。班头冯家喜,都昌县南丰乡乌丝坂村人,兼做官衣并管衣箱。其长子冯秋仔,演老旦兼管钱、帐,其次子冯都佬,演小生兼做外班头。主要演员有正生盛火保、余海生、老

生陶家毛、驮梁旦余毛仔、刘大牛、邹会里、武旦冯奂生、大花邹民国、二花江小、三花于银标(绰号牛仔)。冯都佬身材高，嗓子好，扮相英俊，表情真切动人，演到动情处，脸上可变换出红、紫气色，加上他唱得激越清亮，因而感人至深，《芦花荡》、《黄鹤楼》、《吕布戏貂蝉》、《辕门射戟》等，均是他的拿手好戏，很受观众欢迎。大花邹民国，嗓子特好，演唱字正腔圆气势非凡，极受观众欢迎，著名饶河戏演员刘四妹、徐克三(外号“鼻涕王”)、吴天水、侯仙梅等，均先后搭过此班演出。该班在景德镇及浮梁一带，享有一定声誉，也曾到过婺源、乐平、万年、波阳以及皖南祁门、东至等地演出。代表剧目有《节孝图》、《哑夫驮妻》、《桂枝写状》、《芦花荡》、《黄鹤楼》、《跑城》、《教花枪》、《辕门射戟》等。民国三十六年(1947)，该班在景德镇市郊官庄余家村演出时，因当地财主与官府有隙，官府以禁赌为名，强行封箱、抓人。冯都佬含恨早逝，戏班告散。

兴云班　贵溪班戏班。清同治十一年(1872)创建于贵溪县城。班主周财红(1841—1898)，出生于名门望族，因屡试不第，懒于攻书，尤喜看戏，凭着家资殷富，由邹发苗之师郑香池辅佐，在已垮台的“碧霞班”的基础上，吸收其它班社的一些成员，重新组建而成。因班主喜爱武术，郑香池又是武生，故该班开初以武戏见长。常演剧目有《神州会》、《风波亭》、《鱼藏剑》、《无底洞》、《铁笼山》、《景阳岗》、《十梁岗》、《大行山》、《八蜡庙》等。后来，班主以重金聘请刺绣工人，自制衣箱，改演半文半武的蟒袍戏(如《破庆阳》、《四国齐》、《二龙山》、《黄鹤楼》、《长坂坡》、《满堂福》等)。光绪二十一年(1895)后，武戏演员老化，逐渐改演生旦戏。驰名演员有小生严毛狗、小旦韩登禄等。当地有首民谣曰:“贵溪有个挂榜山，不出状元出小旦，小旦名叫韩登禄，教人笑来教人哭。”该班除在本县城乡演出外，还曾到过金溪、临川、宜黄、南城、南丰以及上饶、广丰、河口、玉山、乐平、万年、余干、波阳等地演出。光绪二十四年，因周财红病故而解散，前后历时二十六年。

老兴云班　贵溪班戏班。清光绪二十三年(1897)创建于贵溪县城。班主周兴隆(1878—1942)，乃兴云班班主周财红之子。清末民初，为该班鼎盛时期，全班有八十余人，演员六十人。其中，在曾经辅佐班主之父掌管业务的老生邹发苗，有饶、广两府著名的二花双仔师和驮梁旦苏登仂，有在贵溪班称雄一时的小生徐高莲、泉仔仂，有贵溪名旦梅晓、石百晓、韩登禄等。演出剧目，多为贵溪班老路戏(如《鱼藏剑》、《反昭关》、《花田错》、《四国齐》等)。民国十九年(1930)赣东北搞土地革命，该班进入福建的泰宁、建宁、将乐、顺昌、邵武、光泽等地演出。同年十二月，光泽燃起革命烈火，该班停止演出。因生活无着落，承当地共产党组织相助，开具证明，沿途供给食宿，才得以返回贵溪过年。次年春，该班重整旗鼓，开锣演戏，继续在贵溪、余江、东乡一带演出。民国三十一年夏，日军大举侵华，赣东北沦陷，该班停止演出。日军撤退后，重新组合，并聘请一些较有名气的演员来班演出如驮梁旦朱寿山、二花汪桥章、正生吴泉水、小花宋发品等。演出剧目，除“老路戏”外，还增加了一些“水路戏”(如《鸳鸯带》,《翠花缘》、《碧桃花》、《碧玉簪》、《玉蜻蜓》等)。民国三十二年，因

周兴隆病故，该班解散。

江百通班　贵溪班戏班。清宣统二年(1910)创建于贵溪。班主江升臣，贵溪县柏里江村人，武举人出身。该班演员来源有三：部分从老兴云班挖来(如武生杨龙贵、二花汪桥章、火仔仂、正生陈何生等)；部分从其它班社招聘而来(如武旦西瓜子、大花星华、驮梁旦徐四明、小生泉仔仂等)；还从浙江金华班请来部分武行，该班以武戏见长。常演剧目有《鱼藏剑》、《反昭关》、《风波亭》、《神州会》、《无底洞》、《铁笼山》等。民国九年(1920)江升臣病故，由该班"伙头"(即炊事员)江侯秀(绰号"侯古")接任班主，改名"太平春班"。"伙头"起班，无钱无势，全靠忠诚取信于众，被演员誉为"信得过的老板"。许多赣剧著名演员(如小丑陈茂林、大花汪建元、柯连红、白意德、小生苏大九、琴师龚子其等)纷纷至该班应聘。从此，戏班由小到大，演出质量不断提高，素有"铁匠带班，越打越硬"之赞誉。演出剧目也由原来的生旦戏发展到蟒靠戏。同时，由于著名小丑陈茂林的加入，《九锡宫》、《三搜柴府》、《何乙保写状》、《尼姑下山》、《顶烛怕妻》等一些能发挥其艺术专长的剧目也常常上演。演出范围扩展到弋阳、铅山、上饶、余江、万年等地。民国十四年，江侯秀病故，其弟江林秀统管班务，仍用原班名，民国十八年解散。

彩云班　贵溪班戏班。清光绪三十一年(1905)创建于贵溪。班主周李儿，贵溪县人。起班之初，因受老兴云班等几大名班排挤，常去闽西北一带演出。主要演员有严毛狗、成仂师、双仔师、寒仔师、熊春生等。常演剧目有《飞龙带》、《蓝腰带》、《乾坤带》、《鸳鸯带》、《双贵图》、《铁方梁》、《天门阵》、《万寿图》等。民国八年(1919)，严毛狗等部分演员离闽回赣。该班在福建招聘了部分演员，仍在闽西北一带活动。据云，周李儿后来在福建招亲并死于福建，该班散班时间不详。

太金玉班　贵溪班戏班。民国七年(1918)创建于贵溪。班主江钟清(又名江凤池，外号"清和尚")，贵溪县雄石镇人。该班行头齐全，阵营较强。著名艺人有苏太久、陈茂林、李根福、汪桥章、吴宜春(又名"葵谷师")、宋发品、邹狗仔、滑将师、王林师、洋鸭仂等。演出剧目也由原来专演"老路戏"，增加了一批"水路戏"。〔浙江调〕亦从此传入贵溪班。民国二十一年该班解散。

江东林班　贵溪班戏班。民国九年(1920)创建于贵溪。班主江东林，贵溪县滨江洪塘村人，公子出身，变卖家产，广聘高、昆、乱各路演员，组成"三合班"。常在贵溪和浙江金华、兰溪、义乌、衢州、江山、常山一带演出。名演员有叶柘林、叶三义、严有源、陈茂林、铜鼓师、吴宜春、徐四明、滑将师、曾耀广、江桥章等。演出剧目有《珍珠记》、《卖水记》、《长城记》、《金貂记》、《昭君和番》、《插花劝宴》、《双狮图》、《单刀赴会》、《关公训子》、《悟空借扇》、《鱼藏剑》、《反昭关》、《龙凤翔》、《风仪亭》等。民国十八年，贵溪土地革命进入高潮，江东林不知去向，该班就此解散。

陈茂林班　贵溪班戏班。班主陈茂林，余江县坞桥丁左渡陈村人，出生于梨园世家，

八岁开始学艺，号称：“高、昆、乱弹一脚踢，饶广诸派路路通；生旦净末皆能演，小丑应行最有功。”民国二三十年间，多次起班，屡起屡散，因班子不大，行头不全，武行缺少，全武行的戏不能演出，观众主要是看陈茂林的戏。常演剧目有《满堂福》、《彩楼配》、《回龙阁》、《万寿图》、《合玉环》、《翠花缘》、《顶烛怕妻》、《酒楼上吊》、《木匠嫁女》、《花子骂相》等。1950 年，陈茂林带领该班参加贵溪县地方剧团，最后转入余江县赣剧团。

马老义洪班　饶河戏四大名班（“老同庆”、“明经同乐”、“赛同乐”）之一。清光绪十八年（1892）由乐平县永善乡界首村（今众埠乡界首村）马元雨创建。初唱高腔，兼唱乱弹。至民国初，改以乱弹为主，兼唱部分高腔剧目。民国五年（1916）因班主马元雨将戏班转让给同乡张家炎、张家邦而散班。该班代表剧目有《三元记》、《卖水记》等。名角有马月泉、张四小等。

老同庆班　饶河班名班。清光绪二十年（1894）由乐平县永善乡杨家（今众埠杨家）王毛俚创办。该班以擅长乱弹剧目驰名。主要艺人有驮梁旦月巴嘴、二梁旦桂炳仂、武旦李水培（诨名“子仂师”）、小生张四小、大花禾秆衣老子、老生徐家亮、正生李同茂、武旦刘四妹、小丑细苟等。全班四五十人。在闽、浙、赣一带，颇负盛誉。不少艺人，皆为当地群众交口称赞的名角。正生李同茂有“活关公”之称。《临江会》中的关羽，《破蛮兵》中的姜维，都演得十分出色，素有“关羽再世”、“姜维重生”之誉；二花彭永泰，炼就一手喷烟吐雾绝招，凡演神鬼戏，他便先在后台运用功夫吸饱一肚子烟，出台后，细细喷出，弄得满台烟雾腾腾，演员如入云里雾中，人们腾云而来，驾雾而去，神奇玄妙，蔚为壮观。当年，余干有个姓吴的巡按衣锦还乡，曾慕名邀请该班前去演接风戏。民国三年（1914），因众埠叶、杨两家械斗，该班被迫辍演，多数艺人转入叶家的“荣春同乐班”而解散。

明经同乐班　饶河班名班。清宣统三年（1911）由乐平县永善乡黎桥胡家（今文山乡黎桥）胡顺江创办。该班行当齐全，名角荟萃，高、昆、乱各腔均唱得非常出色。班中“秀才”余清道，“满肚子是戏”，号称“老郎师”；武生侯先梅，擅长“打布”（此乃“目连戏”之特技）；驮梁旦吴天水，人高马大，颧骨隆起，还有满脸的络腮胡子，乍看起来，谁也不信他能饰演旦脚。然而，他戏装一扮，莲步轻移，几个优美动作一亮，便判若两人，其粗丑之态，顿时荡然无存。还有他那副“金嗓子”，更是销魂摄魄，令人倾倒。凡遇“打串台”（即两个戏班唱对台戏），只要他一出场，观众便一齐涌向台边，以求一睹为快，观众夸他唱皮簧就像“嗑瓜子”，字字句句，清晰可辨，珠圆玉润，耐人寻味。该班能演大戏二百余出，折子戏四百余出。常活跃于赣东北一带。民国十二年（1923）解散。

赛同乐班　饶河班名班。原由乐平县永善乡尚廉徐家（今众埠尚廉嘴）人创办。民国三年（1914），改由渡头李家接管原班人马，更为现名。该班以演唱乱弹剧目见长，班主假女仂。著名艺人有方先林、冯依金、李福东、郑瑞笙等。郑瑞笙唱做俱佳、出类拔萃，极善于用虚拟动作表演哑剧，如在弋阳腔剧目《珍珠记》中饰高文举，有一段吃烫米果的戏，他的

一组虚拟动作，错落有致，形象逼真，引人入胜。再如乱弹剧目《双合印》中有个董洪坐水牢的场面，空空的戏台，通过郑瑞笙无声无息的表演，却使观众感到满台是水，每演及此，台下往往报以雷鸣般的掌声。该班于民国十六年解体，原因不详。

老同乐班　饶河班戏班。清咸丰年间(1851—1861)由乐平县乐安乡鸬鹚埠(今垦殖场)人程起黄创办，王水清带班。全班六十四人，高、昆、乱均唱，能演四十多个整本戏。著名艺人夏廷宜和他的结义兄弟盛智海、盛智泉、王家益、方有胜等，均在该班献艺。夏廷宜率领部分艺人为抗捐而举行武装暴动后，王水清便率班往余江、万年、景德镇等地演出。光绪三十三年(1907)，夏廷宜等失败后，王水清继续带着班子在乐平城乡演出。民国十三年(1924)，因鸬鹚埠的徐、王两姓发生械斗，戏箱全部遭焚而散班。

大同乐班　饶河班戏班。清宣统元年(1909)创办于乐平县永平乡下济村(今勘上乡下济村)，班主彭怀荣。全班五十余人。有整本戏一百五十余出，折子戏三百余个。代表剧目有《万里侯》、《龙凤翔》、《上天台》等。主要艺人有老旦毕达、驮梁旦金水、武生苏天才、苏天涛、苏天喜，二花癞痢等。苏天才原籍江苏，为人傲慢、专横。但演戏出色，功夫过硬，筋头翻得又多又漂亮，常在整本戏前的折子戏里演武戏。他嘴里衔一只碗，两手各端一只碗，能从垒起的三桌一椅上来一个“云里翻”飘然落地。该班于民国十三年(1924)散班，原因不详。

荣春同乐班　饶河班戏班。民国三年(1914)由乐平县众埠乡叶家叶步云创办，多为“老同庆班”班底。领班“福建佬”(诨名)，管账叶细火，外班头叶多礼。老旦邹红癞痢，擅演贫民老媪，且演技出色，拿手戏有《蓝腰带》、《钓金龟》等。他唱做俱佳，表演洒脱自然，面部表情极为丰富。演出时，往往脸上不抹油彩，本色上场。演《钓金龟》时，他饰康氏，当爱子死后，演至哭灵一场，嘴唇由红变紫，脸部由黄变青，哭声凄厉，泪如涌泉，断人肝肠，致使观众如临其境，鸦雀无声，动情落泪。民国十三年(1924)，叶步云将全部戏箱卖给永丰乡下济村，演员亦随之转让，因而散班。

天济同乐班　饶河班戏班。民国十三年(1924)由乐平县治安乡下济村(今勘上乡天济村)人彭灯顺买下“荣春同乐班”的全部戏箱并吸收全班艺人组建。带班吴四小，全班六十四人，除原班人马外，新增小生王友发、江茂兰、大花杨贞妹、小花马火泉、老旦龚泰泉、花旦彭丁火等。这些人个个具有特长，演技非凡，小生江茂兰，几乎有口皆碑。他一出场，台下顿时鸦雀无声。武生王友发，不仅革除了原饶河派小生唱腔中每句末尾一字小嗓翻高并加唱“咦”字之旧习，其武功亦高人一筹。他表演的“抱屠刀”(即在两张桌子上搁一长凳，长凳上置一刀口朝上的长刀，演员“窜毛”越过)、“扯顺风旗”(即台左柱上装一拉手，演员翻筋斗出场，趁势一手拉住拉手，一手撑住台柱，身子悬空与台柱垂直)、“钻脚圈”(左台柱上装一铁圈，演员筋斗翻出，一脚套入圈内勾住铁圈，一脚顶住柱子，身体与柱子垂直，两臂张开，手飘柱外)，次次博得满场喝彩。此外，他的一手“变脸”绝招(即化妆时，淡妆素抹。

表演时，面部随剧情变化而变红、变灰、变紫），亦颇受观众青睐。该班于民国十九年解散，原因不详。

老义洪班　饶河班戏班。民国五年(1916)由乐平县永善乡黎桥张家(今文山乡黎桥)张家邦兄弟接过马元雨的“马老义洪班”，去姓留名，增添方先林、俞六喜、冯依金、吴天水、王友发、龚泰泉等名角，重新组建而成。后期，张家邦的义子方水仔成为该班顶大梁的挂牌子弟，名声大振。正旦方水仔，扮相极佳，嗓音嘹亮、甜润，唱腔富有感情，倍受观众青睐。可惜他染上嗜吸鸦片之恶习，以致身患重病，民国二十九年，他在景德镇挂牌演出时，因病无法登场，观众却指名一定要看他的戏，班主无奈，只得用椅子将其抬上舞台，不料竟然死在台上。于是，该班因此解散。

大舞台　饶河班戏班。民国二十九年(1940)由洪彩枝、高鹏程、徐增荣买下“老义洪班”的戏箱，接受部分艺人并新增杨树贞、石祁香、侯先梅、高金水等艺人，重新组建而成。班头张大毛。代表剧目有《龙凤钗》、《碧桃花》、《翠花缘》、《伯牙抚琴》等。该班开办两年，多灾多难。一年竟烧了九次戏箱(其中，有七次是因演赌戏遭官方封禁，烧去部分戏衣、戏具、以示警戒)。民国三十年该班在乐平某村演出，因燃放鞭炮导致火灾，戏箱焚烧殆尽，事后重新置办新箱。次年，该班在乐平寡妇桥(今镇桥)演出，因某官太太与该班艺人私通，其丈夫命人将该班的戏装、戏具全部烧光，从此被迫解散。

筱京舞台　饶河班名班。民国十八年(1929)创建于波阳县枧田乡丰田黄家。班主黄自强(小名“大花子”)，备有四副戏箱。全班实行包帐制，正角每年四百银元，打旗的每年四十银元。该班阵营整齐，剧目繁多，在波阳、乐平、都昌、万年、余干、德兴、弋阳、景镇镇、祁门等地久演不衰。主要成员有琴师王仕仁、王元澄、鼓师夏义昌、小生王友发、水付、郑瑞笙、方金礼、旦脚吴天水、余六喜、陈花子、大花黄有兰、二花传东、东儿佬、三花细茂、正生端阳佬(高金水)、同茂、老旦龚泰泉、红癞痢、副末李南水，老生王春云、小旦石祁香、陈桂英、四妹、梅仂、小生程金旺、老生卢求保等。该班于1949年底停办，后来，多数成员成为景德镇市赣剧团骨干。

东海同乐　饶河班戏班。民国十三年(1924)创建于波阳县皇岗湾头徐家。班头徐兴柏(1901—1981)。外班头黄和春。该班名角荟萃，高、昆、乱三腔俱能，表演艺术造诣颇深。主要成员有琴师大苟师、鼓师根仔师、夏义昌、小生梦子、宫保、兆生、郑瑞笙、方乐安、苏天才、正生张吉水(又名“大四仂”)、德寿、有金、老生王春云、高仂师、大花雕花匠、黄有兰、二花叉鸡佬、清明佬、天喜师、三花细苟仂、四妹仂、洋面粉、高金水、小旦冯衣金、花老师、余六喜、水仔仂、吴天水、长术师、子仂师、正旦乌仂师、老旦红癞痢、龚泰泉等。该班实行包账制，拥有戏箱三副，在波阳、乐平、万年、景德镇、都昌、弋阳、德兴等地享有盛名。

老紫云班　广信班戏班。清光绪二十一年(1895)创建于上饶县沙溪镇。班主郑永林。该班多聘好演员，阵营强大，演技精湛，享誉赣东北各地。主要演员有正生郑贤举(号

称“花、白脸一把抓”)、驮梁旦刘松泉、大花郑永平(号称戏班“八把交椅”独占“七把半”),二梁旦猴子师、小生小天赦、二花孬(shuāi,小的意思)揭师、刘茂魁、徐朝水,小花姜秋莲、小别师、正生郑永林、郑永田、老旦秋仔师。该班为包账制,最高年薪三百元,最低为一百五十元,以演唱乱弹剧目为主,兼唱高腔。民国二十六年(1937),郑永林逝世后,其子郑享宝掌班,改称“新紫云班”,并由包帐制改为“找子班”。民国三十六年,该班将戏箱卖给“杨洪舞台”班主杨三保,从此宣告解散。

庆兴班 广信班戏班。原名“老庆云班”。清光绪二十三年(1897)创建于上饶县沙溪王东丰。创始人王贤茂、王贤和。该班阵营强,好演员多。民国十九年(1930),王贤茂去世,其子王贵生继任班主,并将该班更名为“新庆云班”。班主不会演戏,但对戏班管理颇在行。该班以演唱乱弹剧目为主,较好的剧目有《汴梁图》、《打鼓骂曹》、《四郎探母》、《孔明拜斗》等。土地革命战争时期,该班在浙江开化,华埠一带演出时,被国民党封过箱,衣饰部分遭焚。民国三十年王贵生之子王德良继承父业,再次起班,改称“新兴舞台”,常在赣东北、闽北、浙西一带演出。1951年1月,该班在上饶沙溪与“和合舞台”及部分流散艺人合并,组成私营上饶县赣剧团。1956年转为地方国营。该班历届主要成员有小旦章树森、杨遵水、陈春香、谢有香、乌墨师、小生郑志成、严有源、陈犹红、子金师、大花王贤和、二花王贤茂、正生叶新发、熊金中、老生徐寿丰、老旦吴吉海、三花徐水仔、梁海师、陈茂林、司鼓欧阳细仔、王德良等。

小乐云班 广信班戏班。民国十六年(1927)创建于上饶县遵桥源塘坞村。班主郑锦石(又名“生生倪”,1918—1955),从小酷爱武术,喜欢吹拉弹唱,凭借父亲留下的祖业,招收学员,延师教戏,亲自带班,演出于赣东北、闽北等地。民国二十七年在乐平西乡马桥演赌戏,因两姓抢班演戏,发生械斗,致使该班解散。该班本属科班性质,演员大部分从小训练,基本功扎实,武打过硬,演出亦以武戏见长(如《盘肠大战》、《火烧子都》等),甚得观众称赞。全班多达六七十人,还招收了不少艺徒。每年从农历十二月十五日至次年正月初五演出,其余时间均由班主留家供养,致使祖业耗尽。该班主要成员有小旦郑孬狗,小生郑义永、正生郑大狗、大花严明良、鼓师郑学化等。

杨鸿舞台 广信班戏班。民国初年创建于上饶市。原为“堂会班”。班主杨邱宁。因其子杨海波酷爱戏曲,遂将该班改为戏班,并自任班主。该班原有八九名十二三岁的孩子,其中有四名佼佼者,名为“四美小女班”。初在福建浦城一带演出,因国民党当局怀疑该班为江西红军派出之“暗探”,遂遭封箱。民国二十年(1931),全班被迫返回江西,并增加了一些男演员,更名为“乾坤舞台”。杨海波死后,其子杨三保继续领班,又改为“杨鸿舞台”。此时,杨海波之女杨桂仙脱颖而出。杨桂仙从小随父学戏,后又从师杨真水。桂仙扮相、嗓音、表演俱佳,又勤于刻苦钻研,艺术造诣颇深,深得观众青睐。素有“杨桂仙,红了半边天”、“杨桂仙,赛神仙”、“杨桂仙越看越新鲜”、“三天不看杨桂仙,人都要发癫”等美誉。因此,该

班在赣东北、浙西、闽北等地，很享盛誉。主要成员有班主兼大花杨三保、驮梁旦杨桂仙、正生周月芬、老生杨善庆、旦脚刘来桂、小生汪凤仙等。代表剧目有《白蛇传》、《夜梦冠带》、《哑背疯》、《拾玉镯》、《凤仪亭》、《陈姑赶船》等。1951 年，该班与“长春舞台”、“洪福舞台”联合，在上饶市组成“三联剧团”，后改为上饶专区赣剧团。

金玉舞台　广信班戏班。民国二十三年(1934)，创建于上饶县。班主谢有金(艺名“传兰”，诨名“草包”，旦脚出身)。该班初建时只有三十多人，最盛时达七十多人，光鼓师就有四名，演员阵营强大，名角济济。如正生叶新发(外号“龙游师”)、小生郑志成、陈光兴等，均为赣剧界风靡一时、极享盛誉的一代名伶。主要成员还有驮梁旦谢有金、蒋玲媛、小生谢传焕、二梁旦乌墨师、乌仔师、正生郑享财、郑光济、大花汪乾元、二花陈增发、司鼓欧阳细仔。演出以弹腔剧目为主，兼唱昆腔，拥有正本戏一百四十多出，单折小戏几百本。该班属“爪子班”管制：驮梁旦、小生、正生、大花、鼓师、上手均为三百分，二梁旦、老旦、二花等为二百六十分，其他脚色为二百二十分、外班头抽百分之十。该班常演出于闽北、浙西、赣东北等地城乡，在贵溪、弋阳一带特别受欢迎。1949 年初歇班。中华人民共和国成立后，部分演员及戏箱并入余江县赣剧团。

徐老舞台　广信班戏班。民国二十一年(1932)春，由福建浦城九牧乡张国权、吴康仔、温明东、宋嘉珍等邀请上饶广信班艺人徐玉芳组建。初名“新和剧社”，为“股子班”。秋后移至浙江江山，改由当地富户徐有懋(绰号“徐老虎”)承包，更名为“徐老舞台”。因徐之亲兄弟七个儿子个个做官，家富势大，名声远播，该班演出区域亦随之由原来的浦城、广丰两县的乡镇，扩大到浙江的江山、衢州、汤溪、金华、义乌、建德、寿昌、常山等“三府”半个浙江城乡。民国二十五年，徐老虎不愿再领班，艺人们公推徐玉芳为班主，仍租用徐老虎之戏箱，并沿用原班名。至 1951 年因部分人员转入江西省赣剧团而解散(徐玉芳于 1953 年亦到省团工作)。该班主要成员有小旦徐玉芳、李菊香、正生叶新发、许立彬、小生严有沅、陈犹红、卓福生、冯国龙、武生徐玉昆、张小宝、老生徐寿丰、老旦邱木仔、大花徐人亮、三花洪立章等。经常上演的剧目有二百余出，其中《花蝴蝶》、《武飘海》、《受禅台》、《马超搬家》、《大杀僧》、《双放牛》等六个折子戏，颇具特色。演出地域遍及福建、浙江、安徽，遂被人们誉为“江西班”。

同春舞台　饶河班戏班。民国二十八年(1939)创建于万年县。班主刘震宇，江西政法专科学校毕业，家豪富，且当过国民党万年县财政局长等职。因与省参议员吴宏玉一场官司打输，被判刑，无颜从政，便借算命之说，将家产卖出，从各地聘请名角，组建该班。全班六十多人，主要成员有老旦龚泰泉、武生侯仙梅、苏天才、彭德才、小生郑瑞笙、王友发、正生夏金林、小旦余六喜、王清和、正旦三果师，大花棉花篓、二花夏冬生、侯仙桃、架子花李福坤、小花马火泉、陈茂林、蒲州佬、石金榜，司鼓胡南山、琴师王元澄等。后期还有饶河班女旦石祁香、陈火莲。该班演出剧目繁多，正本戏有一百七十多出，折子戏二百余出，系

高、昆、乱“三合班”。艺人的报酬,依照技术高低,按“爪”分配,最高二百六十“爪”,一般二百二十“爪”。1949 年 4 月,该班在乐平铅堂山吴家村演出时,因国民党残兵搔扰掠夺,致使演员纷纷流散而解体。中华人民共和国成立后,一些戏箱、道具,转入万年县文化馆。

老福荣班 广信班戏班。乃广丰洋口串堂班“福荣班”之后裔。建于清光绪二十八年(1902)。班主姚生(外号“老盐罐”)。祖辈数代均为“福荣堂”领班,本人亦为一代名伶。该班因建班早,行当齐,名角多(如蛤蟆七脚小丑、虎腿小生、周鹤高老生等名角均在该班献艺),颇享盛誉。常演出于浙、赣、闽三省各县,深得观众称赞。民国十三年(1924),“老盐罐”之子姚丕配、姚凤祥继任班主。民国二十一年,在福建浦城演出时,因触犯当地豪绅而被扣留戏箱。姚氏兄弟告状无门,无力与之抗争,从此一蹶不振,以致散班。

紫云班 又称“大牯班”。赣剧玉山班戏班。清光绪二十三年(1897),在当地绅士狗宜支持下,聘请当时玉山、广丰和浙江江山的广信班名伶,购置全副新戏箱组建而成。号称“江西第一班”。班主程维惠(外号“大牯”),玉山县三都湾村人。主要成员有小旦张树森、正旦娜宜化、小生陈方树、大花春狗、二花春狗弟、三花小别、正生叶新发等。常演剧目有《夏得海投文》、《叹无常》、《偷盗遇鬼》、《出猎回书》、《太平春》、《飞龙带》、《万里侯》、《凤仪亭》、《九连环》等一百多正本、二百多杂出。该班长年在闽、浙、赣边区各县巡回演出。民国十五年(1926),在广丰县铜钹乡与徽班打串台获胜,不幸因福惹祸,戏箱被烧,从此散班。

长春舞台 广信班戏班。民国二十年(1931)创建于玉山县林岗白石村。班主祝盛增。该班技艺高超,阵营强大,驰名于闽、浙、赣边区。主要成员有小生严有源、武生祝买炳(因保护该团戏箱,被上饶炉坂保安团无故殴打致死)、正生江如海、副末黄忠祥、俞少庭、老生祝盛增(班主代)、小旦廖压脚、娜妮仔师、花旦吴春梅、二梁旦朱寿山、程超金、女搽粉旦郑冬花、邱雪云、黄腮玉、祝月仙、正旦汪如海、刘碧玉、老旦吴吉海、邱木仔、武丑吴植贵、江人义、黄春海、三花杨水森、小花缪六仔、杨家塘、大花黄金有、二花黄宝森、司鼓欧阳细仔等。代表剧目有《满堂福》、《牡丹记》、《马嵬驿》、《下南唐》、《凤仪亭》、《审金钗》、《断桥》、《采桑逼封》、《齐王哭殿》等。抗日战争期间,该班还曾上演皮簧文明戏《康伯》、《七里桥》等,开创了广信班使用机关布景之先例。民国三十七年夏,因玉山县妣姆乡乡长过岳山欲强抢班主之女为妾,迫使班主偕同妻女连夜冒雨渡水,逃奔上饶投亲避祸,该班从此解散。

七甲嘴高腔戏班 九江高腔戏班。约民国初年(1912)组建于彭泽县黄岭乡。班主汪忠传、李苏贤。主要艺人有杨绍循、苏三、汪光祥、杨金仁、陈义瑞、李学礼等。该班阵营整齐,服饰齐全,颇受乡民欢迎。在本县黄岭、黄花、泉山、马当、东升一带颇享盛名,民国二十八年,七甲嘴被日本侵略军占领,该班戏箱遭毁,戏班人员逃散,无法演出。抗日战争胜利后,原班人员陆续汇集,并集资重置戏箱,又吸收汪木鱼、汪泽中等艺人,重新组班演戏。民国三十七年,因社会混乱,艺人亡故,戏班解散。

万春班　饶河昆腔戏班。清光绪三十二年(1906),乐平县永善乡秧坂村(今众埠秧坂)马方庆创办。由婺源人王金旺筹办,洪福林带班。马方庆乃九马十三村财主,家有绣花店,能做盔头和戏袍。办班后,又从浙江金华、兰溪、开化和本县招聘了一批艺人,共八十余人。其中有驮梁旦开化佬、武旦吴担义、二花鲍桂祥、小丑细别等。代表剧目有《渔家乐》、《大香山十游殿》、《浣纱记》、《打郎屠》等。后因马方庆之子马水元、带班马秋元以及多数艺人嫖、赌、吸毒,致使该班穷困潦倒,于民国十五年(1926)在德兴重溪散班。

乐平长春舞台　饶河昆腔戏班。前身为明经同乐班,民国十二年(1923),创建于乐平县。班主胡顺江、徐大江。专唱昆曲。主要剧目有《渔家乐》、《打郎屠》、《浣纱记》、《下海投文》、《大香山十游殿》等。民国二十年(1931)该班在浮梁县金家坞演出时,被青帮头子金某霸去一半戏箱,挖走一批艺人,从此元气大伤。民国二十四年,该班的驮梁子弟梅仂死在鸬鹚埠。同年又惨遭水灾,终于凄惶散班。

官家三脚班　抚州采茶戏戏班。清嘉庆年间(1796—1820)创建于南城县官家。第二代班主官和尚(第一代班主为官和尚之父,其名不详)。私营戏班。该班以父传子、师带徒、徒带徒之方式,世代相传。尤以第三代班主官四仂收徒最多。张来祥、林巧仂、谢平仂、张文龙、刘家财、李运仂皆出其门。该班常在本县以及南丰、宜黄、黎川等县乡镇演出。常演剧目有《南山接姐》、《三伢子放牛》、《看相》、《盘广货》、《和尚锄茶》、《张三卖肉》、《蠢子接姨》、《四姐反情》、《王小三买鞋》、《白扇记》等几十个。

上塘张家三脚班　抚州采茶戏戏班。清道光末年(1850)创建于南城县上塘张家,首任班主名字不详。光绪末年(1908)其班主为张来祥。主要成员有李运仂、张文龙、刘家财、谢平仔、林巧仂等。张来祥死后,其子张学龙继任班主,又带出夏添生、夏祥仂、夏应发、汤华亮、汤细兰、汤大兰、汤大仂、黄财源、李建安、梁本中、李九孙、邹祥林、黄仁仔、傅金龙、傅小妹、傅水龙、邹加丁等一批高足弟子。演出剧目有《善恶姻缘》、《莲花庵》、《窦娥冤》、《毛洪记》、《辞店》、《洛阳桥》、《绵羊记》、《白扇记》、《花亭会》、《秦雪梅吊孝》、《李三保下山》等五十六个大戏和《葛麻》、《春姑拜寿》、《看相》、《秧麦》、《耍龙灯》等十七个小戏。唱腔除〔茶灯调〕、〔川调〕、民间小调等采茶戏小调外,还有二凡、平板、西皮等腔。该班多年在本县及南丰、宜黄、黎川等县乡村演出。散班时间及原因不详。

和腔堂　瑞河采茶戏戏班。清末成立于奉新甘坊金洞村。创始人张汉江,第二代班主胡文明。演唱剧目有《下南京》、《刘子英打虎》、《南瓜记》、《珍珠塔》、《乾隆游苏州》、《双劝夫》、《拜年》、《过界岭》、《反界岭》、《秧麦》、《丁山分家》等。1929年,胡文明参加了土地革命,任修、铜、宜、奉边区第十九乡三中队工农兵队长。主要演员赵大昌、赵大魁、赵任玉、黄彬照、方青模、方青年、王顺修等都参加了当时的革命活动,改写并演出了《十字写》、《十劝郎》、《十劝嫂》、《送郎上京》、《送郎当红军》等富有革命内容的剧目。该班除在本县演出外,还曾到过湘粤边界地区演出。

李碱腾班　又名"赣县王母渡下邦李屋灯班"。赣南采茶戏戏班。清嘉庆二十年(1815)创建于赣县。历任班主皆为下邦李氏族人,代代相传,演员均在本村挑选。创始人李碱腾,外号"凿子师傅"(1773—1869),赣县王母渡民间艺人。早年在外以做茶为生,行迹遍于闽、粤、赣三省的山区。因喜爱歌舞,在外学得《九龙山摘茶》一剧,返乡后,组建戏班,教授该剧,得本村举人李汤凭赞许,为其记录整理剧本,并受到族中人的支持,每年春节期间前往各地演出。因该班创"灯子大戏"之首,深受各地群众喜爱,名声大震。各地灯戏艺人,纷纷前往搭班,拜李碱腾为师。从此,"摘茶"一剧广为流传,且冲破历来"灯子戏"不能进祠堂之旧习,行迹遍于赣县南山片。在其影响下,"灯子戏"班发展到三十多个,并流传到安远、信丰、南康、于都、会昌、遂川一带。演出剧目有《九龙山摘茶》、《马灯》、《小摘茶》、《大堂花鼓》、《五子等姐姐》、《板凳龙》、《小劝夫》、《卖花线》等。演出期为每年正月初二至十五(元宵)。演出收入由主人送"利市"(红包)获得,除集体开支外,实行分红制。全班演员六至八人,乐队五六人。其散班时间及原因不详。

洪玉堂　赣南采茶戏戏班。民国十二年(1923)组建于赣县田村。班主朱光明、谢新凤夫妇。赣南采茶戏最早的女演员戴秀子、刘招财、刘日凤均出自该班。民国二十五年(1936)前后,为该班兴盛时期,活动范围除赣南十八县及万安、遂川外,还经常出入于广东和平、连平、五华、始兴、南雄等地。1950年进赣州演出,连演百场不衰,刘日凤一举成名。1953年实行民营公助,改为"大众戏院"。1954年与赣州和平戏院合并为大众采茶剧团。1956年转为地方国营赣南采茶剧团。

合兴堂　赣南采茶戏戏班。民国二十年(1931)前后组建。班主李九姣。主要成员有李冬冬、李有来、林圣洁、黄考生等。名丑邝功海、谢德胜、曾泮林曾在该班"串台"演出。以后又吸收徐荣秀、刘清香、傅联通、郭敬贞为徒。常演剧目有杂套戏《上广东》、《卖杂货》、《大劝夫》、《反情》、《补皮鞋》、《捡菌子》和灯戏《马灯》等。先后在信丰、南康、于都、安远、会昌、定南和广东连平等地演出。1951年,李九姣、徐荣秀、刘清香、李有来、林圣洁、钟定权等至赣州演出,随后成立赣州市和平戏院。1954年合并为赣州市大众采茶剧团。

采霓堂　赣南采茶戏戏班。民国十三年(1924)创建于安远县龙布上谢村。班主刘德明。常演剧目有《摘茶》、《抱太子登基》、《郭子仪上寿》、《上广东》、《大劝夫》、《四姐反情》、《大卖杂货》、《卖花线》、《南山耕田》、《拗蕨子》、《钓蛘》、《双怕妻》、《唐二试妻》等四十多个。多在本县以及邻县信丰、会昌、于都、赣县、遂川、万安、南雄、兴宁、梅县等地演出。该班除部分主要演员、乐手固定随班演出外,常有流散艺人搭班演出。其经济收入,由班主根据当时收入情况,按行当技术分发。该班散班时间及原因不详。

福兴堂　赣南采茶戏戏班。民国十四年(1925)创建于安远县孔田古岭村。班主魏廉福。演出剧目有《上广东》、《大劝夫》、《大卖杂货》、《反情》、《盘花生》、《卖花线》、《鬼打贼》等。因魏廉福、陈东学专心致艺,演技精湛,声誉颇高。活动区域除本县乡镇外,还有广

东的一些乡镇及定南、信丰等地村镇，该班散班时间及原因不详。

福顺班　宁都采茶戏戏班。民国二十七年(1938)创建于宁都县石上莲湖村。班主谢传通，生旦丑、吹打拉样样皆能。主要成员有陈春生、赖芳玉、赖先健等。演出剧目有《才郎别店》、《毛洪记》、《落马桥》等。后来，请来名旦曾开禄"顶梁"，影响更大。村民只要听说"开禄子来唱戏"，便争往观看。民国二十九年，谢传通病逝，由其门徒赖先健接任班主。赖重拜曾开禄为师，该班更趋强盛，名声更噪，曾至石城及福建宁化一带演出。中华人民共和国成立前夕，因曾开禄居功自傲，往往一人独得收入之一半，该班引起内讧，不能正常演出。1954年，终因人心涣散而解体。

南华戏班　采茶戏戏班。清同治九年(1870)创建于永新县南乡。班主汤富官。全班十二人。每年中秋一过，该班便打着灯笼至全县各地演出，每到一处，少则三五天，多则上十天，颇受群众欢迎。许多乡村，纷纷邀请该班艺人前去教戏，人们以"南华戏班的分班"为荣。上演剧目有《刘海砍樵》、《毛公打铁》等五十多个。民国初年，该班在文洲演出，乡长贺某将该班艺人汤成朵的儿子抓去当壮丁，并将汤的妻子抓去乡公所任乡丁轮奸，汤忍无可忍，遂邀集戏班艺人伺机将乡长打死。不久，汤被县衙处死。从此，该班被迫解散。

南昌地方难民剧团　南昌采茶戏戏班。民国二十七年(1938)七月，由艺人熊锦春召集当时一批唱南昌采茶戏的流散艺人组成。开始借"景德镇舞台"演出，后假景德镇老弄口建昌会馆(时名"景新大舞台"，今珠山大道昌江大桥附近)演出。既唱南昌采茶戏，亦演京剧。演出剧目有《贩马记》、《寡妇鸣冤》、《七姐下凡》、《谭香女哭瓜》、《贤德记》、《花轿记》、《排环传》、《三女图》、《荷包记》、《赶子传》、《薛刚闹花灯》、《郭子仪上寿》、《红鬃烈马》等。演员有徐方亮、徐凤英、筱凤英、刘筱飞、筱红生、吴方金、吴筱云、王文化、王顺生、杨春和、王文卿、王长财、涂文亮等。活动区域除景德镇外，还有吉安、抚州等地。该班散班时间不详。

三长班　南昌采茶戏戏班。清道光年间(1821～1850)，创建于新建县梅岭山区。原为"刘国贤半班"，光绪末年(1908)，刘国贤去世，其子万三长继承父业定名"三长班"。因班主守信用，讲义气，深得同行信赖，故新建、南昌、永修、安义等县的民间艺人纷纷云集于该班。著名的"新建四子"刘启召(别名"梅生子")、谢与旺(别名"猴子")、傅朝果(别名"腊婆子")、李志福(别名"福宝子")均为该班成员。该班上演剧目相当丰富，据云有大戏一百三十四本，小戏四十四本，常演剧目有《夺金盏》、《混天记》、《打凤记》、《荷包记》、《摇钱树》、《三姐下凡》、《方卿戏姑》、《卖水记》、《硃砂印》、《天宝图》、《攀笋》、《看相》、《卖绵纱》、《双别窑》等。活动范围主要是新建、永修、安义、南昌、奉新、靖安、高安等县的村镇。民国三十三年(1944)，万三长因肺病身亡，其妻与继夫刘启召惨淡经营五年，亦相继去世，该班终告解散。

荷湖周家三脚班　南昌采茶戏戏班。清同治年间(1862—1874)创建于南昌县麻丘

乡荷湖周村。班主周之燕。主要成员有周之贺、周之训、周三等。上演剧目有《香梅观画》、《卖水记》、《方卿戏姑》、《琵琶记》、《粉妆楼》、《合明镜》、《南瓜记》、《乌金记》、《画图记》、《磨难记》、《菜刀记》、《白扇记》等二十四出本戏。该班为自愿结合的半农半艺班，实行班主负责制下的民主管理，建立以"打鼓佬"为核心的技术领导，农忙时分散，农闲演出，收入均分。活动区域主要是本县的麻丘、塘南、罗家、泾口一带及进贤县部分农村。民国二十八年(1939)四月，日本侵略军火毁周村，杀人无数，该班从此解散。

合义堂　南昌采茶戏戏班。清光绪十七年(1891)创建于南昌县尤口闵吴村。班主吴官生，箱主闵国时。其前身为木偶戏班，后改唱南昌采茶戏。该班行当齐全，技艺颇高。主要成员有熊印根、吴细秃头、吴松根、吴发生、朱秋妹、吴大秃头、吴成亲、熊正苟、吴方金、吴筱云、朱菊生等。其中，吴方金曾有"青衣泰斗、文武花旦"之称。熊印根擅演文武老生，其技艺与戏德均深受梨园同行盛赞，誉为"南昌三根"之一。该班自创建以来，一直活跃于本县滨湖地区及南昌市区之间，在群众中颇有名声，其活动直到中华人民共和国成立前夕才终止。

井坊兄弟游戏班　亦名"集义堂"。南昌采茶戏戏班。民国二十五年(1936)创建于南昌县罗家井坊张家村。集资合办，半农半艺。班主张多根(1885—1955)，南昌县罗家井坊张村人。十六岁进南昌城投师学艺，专工丑脚，满师后留城搭班唱戏，注重做功，表演诙谐，极具特色，回乡定居后，免费招收本村青少年二十余人，自任教师，传授技艺，创办戏班。一年后成员发展到三十余人，声誉日渐扩大。主要演员有丑脚张多根，小生张应根、张三桂、花旦张树怀、张秋根、老生张金道等。上演剧目有《方卿戏姑》、《卖水记》、《合明镜》、《南瓜记》、《丝带记》等二十余本。该班自创建以来，一直活跃在本县乡村及新建县生米、石埠等地区。抗日战争胜利后，著名南昌采茶戏艺人邓筱兰、朱莲芳曾多次搭此班献艺。中华人民共和国成立前夕，南昌市大众戏院老板点名邀请张多根带其徒弟张应根、张树怀、张三桂等进城演出，轰动南昌。该班于中华人民共和国成立后解散。

上河三姓班　武宁采茶戏名班。创建于民国二十六年(1937)。创始人刘万程、谈亨友、张代圣。该班以演采茶戏为主，兼演宁河戏。班主刘万程。主要成员有罗时春、钟云、张远祖、宁茂鸾、熊予星、刘兴荣、汤道元、宁茂煌、谈荣金、张代圣、熊先任、陈太汉等。演出剧目采茶戏有《天仙配》、《红绫记》、《珍珠塔》、《百花楼》、《解石钟》、《贤关镇》、《钢刀记》、《金钗记》、《玉镯记》等正本六十六个，小戏一百余出和宁河戏《天门阵》、《荥阳关》、《摩天岭》、《芦花河》、《双驸马》、《樊江关》等三十余本。中华人民共和国成立后，该班改名"胜利班"。1953年因主要成员调入武宁县采茶戏团而停止活动。

下河复兴班　武宁采茶戏戏班。民国二十五年(1936)创建于武宁县城南门头张家祠。创始人李协和。主要成员有黎邦仑、陈希炎、张辉茂、熊仁剑、张五秀、张德意、熊远朝、徐世怀、邓照黎等。演出剧目有传统戏三十六大本、七十二小折。该班除在武宁县城演出

外，还经常到靖安、奉新、修水、永修、瑞昌等邻县农村演出，颇受观众欢迎。该班为第一个进城演出的武宁采茶戏戏班。其散班时间及原因不详。

三义堂　新余花鼓戏戏班。民国十一年(1922)创建于新余县罗坊高堪村。班主钟金华。主要成员有廖富川、罗伍里、胡善绍(又名“砚陂女”)、敏生等。该班以演单台戏、对子戏、三小戏为主。如《十只砂罐》、《卖樱桃》、《相别楼》、《打懒婆》、《打茶会》、《打骨牌》、《九连环》、《花子拾金》、《技子打花》、《媳妇难改》、《二姑娘得病》、《双劝夫》、《十个月长工》、《摘白花》、《十调扫坟》、《瞎子裁衣》等。常演于当时赣中最大的赌场罗坊。演年戏、庙戏、墟戏、也演赌戏。民国二十三年因外县演员相继退出，本县名角廖富川等也另外组班而散班。

十兄弟花鼓班　新余花鼓戏戏班。民国三十五年(1946)组建于新余下村竹山。班主章正德。主要成员有班主之结拜兄弟张国辉、胡利义、何寿圣、谢富来、傅教财、邹华国、李云秀、高桂元、胡金义等。该班以演出大本戏与连台本戏为主，也演半班戏、单台戏、对子戏、三小戏。经常上演的花鼓小戏有《十月怀胎》、《十个月花开》、《补背褡》、《卖花线》等。大本戏与连台本戏有《破伞记》、《蔡鸣凤》、《安安送米》、《卖水记》、《金钗记》、《乌金记》、《方卿戏姑》、《秦香莲》、《胡奎卖人头》、《四梅图》等。常演于新余、永丰、新干、吉水、峡江、分宜等县。不但在新余名声很大，而且在永丰、分宜两县也有较大影响。1951年因人员调离而散班。

佑民堂　抚州采茶戏第一个半班。民国二十三年(1934)创建于抚州。创始人张佑民，又名张保生，外号“保仔师傅”(1901—1950)，崇仁县航埠乡洋陂张家村人。自幼随父学艺，擅演旦脚，其身段俏丽，台步轻盈，吐字清晰，嗓音圆润，生、旦、净、丑皆能，为抚州采茶戏中知名度最高的演员，享有“抚州一府六县的小梅兰芳”之誉。该班除班主本人及其师兄弟海仔、二仔和发妻章金秀外，还有临川名角汪筱连、黄桃子及其徒弟狗仔(欧阳逢春)、邱眼仂、黑旦仂、李士龙、黄金生、万友人等。上演剧目有《攀弓带》、《孟姜女》、《方卿戏姑》、《青龙山》、《毛洪记》、《蔡鸣凤辞店》、《余老四》、《捕蛇》、《放牛》、《拣春菰》、《卖棉纱》等数十个。活动区域为崇仁、临川、宜黄、乐安、南城、金溪、丰城等县乡村。民国二十七年该班因经济拮据而解散。

筱仙台　抚州采茶戏戏班。民国二十七年(1938)创建于临川。班主周仙斋、汪筱连。周仙斋(1902—1964)，临川县棠岗乡人，十九岁随父开当铺，家有田产。一生酷爱采茶戏，重艺轻财。因同情采茶戏艺人不幸遭遇，毅然变卖部分家产，置办戏箱，与汪筱连联手创办正规半班，并以二人的名字为戏班命名。该班为私人合同制戏班，人员三年一聘，全班二十五人。主要成员有张佑民、汪桃连、徐魁高、黄仁仔、黄桃子、饶胡子、黄金生、章金秀等。常演剧目有《毛洪记》、《蔡鸣凤》等几十个。常演于临川、崇仁、抚州一带。至今仍活跃在业余剧团的著名艺人熊年生乃该班当年之学徒。1949年，因经济困难而解散。

陆家班 瑞河锣鼓戏班。清咸丰三年(1853)创建于高安县兰坊塘东陆家村。该班历时较久,艺人全为本村人。第一代班主陆因烟(旦)。著名演员有陆因康(生)、陆因巴(丑)等。第二代班主陆陪明(旦)。另有小丑陆陪赖和陆有泉、小生陆兹破等。第三代班主姓名不详。演员有张陪钰、张华毛、陆华竹、陆清胜、陆福生、陆梓山等。其中陆陪明和陆兹破尤为突出,在新建、丰城等县农村演出,他二人不到,当地则不开锣。小丑陆福生演《南凤钗》玩草绳蛇(用草绳当蛇)堪称一绝。别人玩三条,他玩五条,只见满台乱蛇飞舞,观众惊呼。演出声腔有瑞河高腔、锣鼓戏本调和地方小调。主要剧目有《丝带记》、《五美图》、《乌江渡》、《挂红袍》、《梁山伯》、《闹广东》等。该村许多人祖孙几代都演戏,而且影响到全村男女老幼都会登台唱几出。特别是保留了许多最早的传统小戏,如《扫樟子》、《打苦珠》、《捡棉花》、《翻薯藤》、《捡枯柴》、《锄烟草》等。以前常活动于高安、丰城、新建、奉新等县农村,中华人民共和国成立后,不再组班演出,只是春节期间,各自相邀二三人一组到外村去打花鼓,直到春耕才罢。

集福堂 瑞河锣鼓戏班。清咸丰年间(1851—1861)建于高安县东方红乡茅坪村。该班公孙三代都蓄班:第一代班主刘盛崖,是瑞河锣鼓戏著名小生之一,号称"棉绸长褂子"(观众对瑞河锣鼓戏中著名小生之誉称),他表演细腻含蓄,斯文儒雅,嗓音特别好,演《马前泼水》饰朱买臣,心情压抑,眼神迟钝,当崔氏向他步步进逼时,总是表现得逆来顺受,把个穷困潦倒的书生气刻画得入情入理,引起观众极大同情。其子刘全太,更是青出于蓝而胜于蓝,不但嗓音宏亮甜润,而且体态端庄俊美,号称"夏布长褂子"。其孙刘芳章也是有名小生,闻名遐迩,主要演员还有梁和意(旦),陈锦英(旦、号"大脚婆")、刘开思(丑)、徐守(旦)等。主要剧目有《芥养记》、《破镜记》、《马前覆水》、《逼子休妻》、《割肝记》、《丁山分家》、《三宝记》等。常活动于高安、丰城、新建、南昌等地农村及鄱阳湖一带,倍受群众欢迎。历时上百年,1949年散班。

何家班 瑞河锣鼓戏班。清光绪十九年(1893)建于高安县荷岭乡三塘岗何村。班主何焰,乃锣鼓戏班的小生之"王",号称"纺绸长褂子"。其弟何根亦为著名小生,号称"夏布长褂子"。该班在群众中声誉甚高,名角荟萃,除何氏兄弟外,其他主要演员有黄伟(旦)、罗初(丑)、罗九(大花)、程相(旦)等。主要剧目有:《南瓜记》、《丝带记》、《五美图》、《珍珠塔》、《借米记》、《破肚记》、《闹广东》等。何焰演《南瓜记》饰王寿廷,把王的凶横狠毒、贪色鄙俗的性格刻画得入木三分。特别是和他的徒弟程相演《闹广东》一剧,他饰县官,程相饰金寡妇,在《公堂辩理》一场,二人唇枪舌剑,一张一弛、起伏得当,可谓珠联璧合,同行无不折报。常活动于高安、丰城、新建、南昌、奉新、宜丰等县农村。民国二十九年(1940)前后散班。

姚家班 瑞河锣鼓戏班。清光绪二十六年(1900)建于高安县村前乡雷峰岭姚家村。班主姚德,嗓子好,功夫厚实,表演细腻,生丑俱佳,小生戏演"喻家戏"饰喻老四风流倜傥,

小丑戏演《秧麦》饰汉子，舞蹈优美，表演诙谐。其他主要演员有王新（丑）、钱旦、幸育才（花脸）、丁劝叹（生）等。主要剧目有《桃花朵》、《打画眉》、《南瓜记》、《十美图》、《排环记》、《丁家戏》、《双劝夫》、《补碗》等。常活动于高安、奉新、宜丰等县农村。民国二十九年（1940）前后散班。

上湖玩幼堂　高安采茶戏名班。民国九年（1920）建于高安县上湖乡。创始人黄绍昌（生）、杨国露（丑）、彭辉油（旦）。主要演员有旦脚杨水金、陈茂生、小生朱琪生（号称"生脚王"）、杨炳辉、琴师彭桃生、聂元彪等。演出剧目都是些生活小戏，如《戒洋烟》、《卖草墩》、《王妈妈骂鸡》、《张三看妹》、《顶烛怕妻》、《卖杂货》等。民国二十年始，该班艺人开始编演提纲大戏和连台本戏。自编剧目有《鬼断家私》、《瞎子伸冤》、《双出家》、《乌鸦报》、《咬舌记》、《嫁嫂失妻》、《二度梅》等。该班班规严，对艺术要求高，一般演员不敢搭此班，而有些著名演员如小丑谌国泰、扬九、罗正，小生罗运憨、罗燧华，旦脚熊荣生、葛希元都先后搭过该班，故而名角荟萃，班威特盛。许多地方为争请该班而抢箱之事时有发生。该班经常同京剧班和锣鼓班打串台演出，从未失败过。曾几度在南昌市和高安县城开设戏院。民国三十五年，该班在南昌演出时，艺人自筹资金购置了一套戏箱，成为高安丝弦戏第一个有正规服装的戏班。常活动于高安、上高、奉新、万载、分宜、清江、新余、丰城、南昌、新建等县农村，深受观众欢迎。1950年成立的高安地方剧团，便是以该班为班底。

灰埠班　高安采茶戏戏班。民国六年（1917）建于高安灰埠镇。是高安第一个丝弦戏班。未建班前，镇上有一伙青年手工业者每逢春节爱玩灯彩，演唱一些民间小调。以后，请来柯万芝传授《天官赐福》，《骂懒婆娘》、《卖花线》、《白牡丹》、《洒金扇》、《补背褡》六个小戏而开始正式组班。班主谌贻斋，刁清元。主要演员有小生谌焕庭、旦脚张汪生、陈有生、小丑谌国泰、琴师龚桂林等。演唱剧目又逐渐增加了《数麻雀》、《数螃蟹》、《锄棉花草》、《看相》、《游湖》、《打花鼓》、《卖棉纱》等。几年后，因龚桂林、张汪生、谌国泰外出授徒，谌焕庭、陈有生又相继逝世，戏班解散。该班历时虽不久，但因其成员到处传艺，使丝弦戏在高安得到迅速发展，影响极为深远。谌国泰作为高安丝弦戏一代名丑，于1950年参加高安采茶剧团工作，1955年调入江西省文艺干部训练班（后改为戏曲学校）任教。

独城班　高安采茶戏戏班。民国十年（1921）建于高安县独城乡木溪村。班主毛才（丑）、毛根（旦）。主要演员有小丑毛篡、小生毛树、小旦胡仁厂、毛开、琴师毛仁、毛崇等。该班开始学的全是小戏，如《交情》、《反情》、《算帐》、《十条汗巾》、《十绣荷包》、《小放牛》、《男女十杯酒》等。以后向锣鼓戏学了《白扇记》、《乌金记》等，才演传记本戏。民国二十一年由曾国子邀请该班的毛根、毛篡、胡仁厂、徐乌根、谢金山等到南昌市和新建县戏院演出，红极一时。常活动于高安、清江、丰城等县农村。民国三十四年前后解散。

福顺班　瑞河采茶戏戏班。民国十六年（1927）建于宜丰县天德（今新庄）乡。由九位青年农民集资创办，推举艺人熊继草为班主。每年农历正月初四开锣演戏，清明前后回

家务农。夏收后，农闲时，再出去演庙会戏和圩场戏。演出实行包场，每场收铜钱三十吊，遇上元宵、中秋，每场八十吊，另加两桌酒席。上演剧目有《珍珠记》、《五美图》、《挂红袍》、《金钗记》、《卖花记》、《棉花山》等六十多个。常在本县及上高、高安、奉新等县农村演出。该班班规严谨（如：不准同妇女开玩笑，不准乱搞不正当男女关系，捉到奸情，罚猪肉九斤、挂面五斤，违规跨班剥下衣服罚打等）。演出享有盛誉，争抢该班前去演戏之事，时有发生。该班散班时间及原因不详。

浮桥班　瑞河锣鼓戏班。民国十八年（1929）建于高安县汪家乡浮桥村。班主章厚歧（1909—1974），绰号“小鬼”，是著名演员，生丑俱佳。主要演员有喻德兴（旦、厚歧的师父）、章细妹（旦、厚歧之妹）、郭德古（旦）、胡树生（丑）、唐敦凤（生）等。主要剧目有《南瓜记》、《珍珠塔》、《捉八嫂》、《游地府》、《破肚记》、《逼子休妻》、《打猪草》、《下南京》、《借米记》等。常活动于高安、奉新、靖安、安义、新建、丰城、上高、宜丰等县农村。中华人民共和国成立后，1950 年章厚歧参加奉新县文化馆工作，章细妹参加靖安县剧团工作，喻德兴、郭德古、唐敦凤、胡瑞生等参加奉新县剧团工作，该班解散。

珠湖班　高安采茶戏名班。民国十六年（1927）建于高安县上湖乡珠湖傅村。班主傅国珍（绰号傅钻、丑）。主要演员有小生傅年、褚正、邹宜谋、旦脚葛希元、老旦傅贱、花脸吴其多、琴师吴其池等。该班阵营较强，如葛希元擅演烟花旦，风流俊俏，妩媚多姿，演《破伞活捉》饰王兰贞，出鬼魂时与花郎翻腾跌扑，十分精彩，常博得观众一片赞誉之声。老旦傅贱演《王妈妈骂鸡》饰王妈妈，《王公子嫖院》饰鸨儿，形神酷肖，尤其眼神及声调的运用能尽其妙。常活动于高安、上高、宜丰、奉新、丰城、清江、新余等县农村。1950 年 4 月高安人民教育馆（即今文化馆）对全县民间艺人进行登记，该班首先申请登记，被定为“高安第一演出组”。同年 10 月，吴其多、葛希元、吴其池被选参加高安地方剧团工作，该班便转入业余演唱。

福寿班　袁河采茶戏戏班。清光绪末年（1908）建于宜春。班主施元财（外号“义伢仔”）、龙江源。著名艺人有小生施全牙、黄寿才、谌来德、旦脚龙江源、施元财、龙启生、周彩英、徐秀恩，丑脚袁松林、周锦华、赵昌茂、黄三牙、花脸方彩云、黄四牙、黄润华等。经常演出于宜春、分宜、新余、清江、丰城、莲花、安福、峡江、吉水、吉安、万载、上高、宜丰、铜鼓等地，被誉 为“四海班子”。因其行当齐全，服装齐备，技艺精良，演出认真，加上又有女角演戏，故颇享盛誉，深受欢迎。袁河采茶戏艺人中，俱以能在“义伢子班里”搭班演出为荣，慕名至该班搭班学艺者，不下数百人。观众抢台挑箱之事，亦时有发生。该班于 1949 年解散。

鸿福堂　万载花灯戏戏班。民国三年（1914）成立于万载县康乐镇小北关高家屋。班主高秉钧。自购锣鼓丝竹、服饰道具，邀集附近花灯队能手组成。主要演员有彩古、闻长庚、宋志甫、张仁、韩增海、汪锦松、三妹子、何妹子、张尚林、张健修、钱冬婆、洪生等。民国十九年高秉钧逝世，推举名噪一时的旦脚汪锦松为第二代班主。汪任班主后，教其妻演旦脚，自

己改演小生，夫妻登台配戏，倍受群众欢迎，人称"锦牙班"。该班除在本县乡镇演出外，每年都至上高、宜春、分宜和湖南省浏阳等地演出一、二次。该班演出大小剧目百余个。其中，汪锦松主演的《蔡鸣凤辞店》、《清华寺》、《善恶报》，张尚林主演的《三伢仔锄棉花》以及汪、张二人合演的《白衣观》等剧，每演叫座，观众涌跃，颇负盛名。民国三十一年因汪锦松病逝而解散。

合福堂（后名顺利班）　万载花灯戏戏班。民国五年（1916）创建于万载县马步乡四都里。班主王生发。原为织夏布、做茶叶工人，因走南闯北，广交戏友，学得一套演戏技艺，获得一批戏曲剧本，生、旦、丑皆能，人称"一肚子的戏"。回乡后，组班教戏，常演于本县乡村。因部分艺人过早身亡，无法维持而解散。民国十九年，其徒弟龙成生在本乡田北村重新组班，改名"顺利班"。主要成员有生行郭业德、袁炳生、高苟、陈志明、旦行龙成生、王林宝、丁有和、王发生、宋福牙、丑行郭金秋、喻成富、周初开、琴师王友生、黄细苟等。民国三十一年后，又吸收了部分著名艺人参加演出，因其行当齐全，阵营整齐，演出质量颇佳，深得观众好评。凡有庙会、墟会或开赌场，多邀该班前去演出。演出剧目除花灯传统戏外，还新增了不少本戏，如《情义冤仇》、《九人头》、《天理报》等。该班于中华人民共和国成立前夕解散。

辛庆堂（后名德盛班）　万载花灯戏戏班。民国十七年（1928）成立于万载县茭湖谢溪村。班主易花子，能演善唱，能吹会拉，能编会导，多才多艺。民国二十四年，他将该班交给主演生行的内弟柳保元掌班，自任参谋，改名为"德盛班"。主要艺人有生行敖任生、张贤修、旦行谢生牙、敖有生、李三牙、丑行程维豪、易园它、张献仁等。常演出于万载、铜鼓、上高等县之乡镇。演出剧目除花灯传统戏外，还有一些改编剧目，如按照《包公案》改编的《真鬼拿僧》和以民间故事《苏宰相逼女进庵》改编的《蜘蛛观》等。土地革命战争时期（1927—1935）万载县是湘鄂赣区革命根据地，该班还曾至本县茭湖等地作慰问红军演出，既演花灯戏，又配合形势，进行革命宣传，演唱革命歌曲（如《红军暴动歌》、《妇女革命歌》等），深受苏区军民赞扬。该班散班时间及原因不详。

水福班　都昌弹腔戏戏班。清光绪末年（1908），创建于都昌县三汊港。著名艺人李水福任班主。主要演员有二花乐福、老旦金大麻子、小旦金天、小丑尺八、花旦石金香、武生程金旺等。常演剧目有《定军山》、《凤凰山》、《太行山》、《鸡爪山》、《木门道》、《铁笼山》、《龙凤配》、《满堂福》、《百忍图》、《长坂坡》、《罗通扫北》、《草船借箭》、《目连》（七本）、《薛丁山》等。其中，李水福主演的《火烧子都》尤为出名。该班常演于都昌、湖口、波阳、彭泽、浮梁、乐平、德兴、万年以及安徽祁门等地。至今，都昌县土塘乡文化中心站尚存有当年该班的大衣箱一只。该班散班时间及原因不详。

同乐社　泰和县的汉剧戏班。清光绪年间（1875—1908）创建于泰和县沿溪陶家。原为坐唱班，民国二十四年（1935），以陶继锡、陶跃远、陶振华为首，开始组织青年学戏，登台

演出。民国二十九年称“同乐班”。社长陶继锡。演出剧目有《珍珠塔》、《龙凤阁》、《满堂福》、《天门阵》、《乌龙院》、《白蛇传》、《合银牌》、《三娘教子》、《秋胡采桑》、《游龙戏凤》等。多在本县和邻县乡村演出。1952 年,因老艺人相继逝世等故,停止活动。

元庆局 泰和县的汉剧戏班。清咸丰六年(1856)由外地传入泰和,班主姓名不详。多为本族萧姓成员为本村逢年过年、婚丧喜庆、送神祭祀等活动演出,有时也去邻近村镇表演。历代主要成员有萧茂师、萧师扬、萧师照、萧益培、萧师会、萧益治、萧成波、萧成理、萧成淡、萧成坤、萧成地、萧成焰、萧成佳、萧成兼、萧益梅。演出剧目有《珍珠塔》、《满堂福》、《夺金牌》、《三娘教子》、《出师表》、《国珍打铁》等。民国十四年(1925)前后,曾一度停办。至 1929 年当地成立了苏维埃政府,又请吉安洋田姓萧的师傅教戏,并在爱坑乡和铜坑等苏区为欢送青年参加红军曾多次演出。此后,时演时停,持续到 1964 年解散。

马当南垄汉剧班 汉剧家班。民国十三年(1924)组建于彭泽县马当南垄村。由当地酷爱戏曲的绅士欧阳文金之子欧阳克俭、欧阳克家串连邻近的富家子弟组成戏班,聘请湖北汉剧艺人传艺教戏。因该班成员都能断文识字,又有超越县城职业戏班之念头,故不惜重金,分别从汉口,九江等地购置蟒袍、绣衫以及整套文武场乐器等大量戏具,正式组班演出。其演出排场,在当时的乡班里,可谓是凤毛麟角,绝无仅有。因此,每每演出,满台生辉,令人赞叹不已。该班常演于本乡和邻乡东升一带,也经常应邀前往安徽建德的双港、青山桥和杏口等乡镇演出。民国十五年北伐军路经彭泽,该班曾前往驻地黄花乡进行慰问演出,获北伐军官兵一致好评。民国三十三年,因成员老化、病逝等故,戏班后继无人,自行消亡。

许仙岩班 婺源徽剧戏班。民国初年创建于婺源。班主许仙岩。该班行当齐全,文武兼备,箱底厚实,技艺娴熟,昆、乱皆精,被誉为婺源徽班后起之秀。其主要成员除婺源人外,还聘请了部分皖南名角(如:玉堂麻子、洪銮金茂、纳黎金、大秋香、耿金榜、朱金兰等)。常演出于婺源、休宁、歙县、德兴、乐平、景德镇、波阳、开化、金华、淳安等地。该班因长期活动于浙、赣交界处,演出中,吸收了部分江西信、饶两河的剧目,如《碧桃花》、《珍珠塔》、《皮箱记》、《万金堂》等,从而,使徽剧声腔渗入江西地方戏韵味。民国九年(1920)该班在婺源思溪解散。

洪福林班 徽剧戏班。清光绪初年(1875)以后创建于婺源。班主任旺金,婺源中云村人。该班以演唱七本徽昆剧目为主,也唱高腔和徽戏,其成员多为婺源人(如著名武生汪灶喜、武旦寿喜、乐师程伙庐等)。全班六七十人,行当齐全,阵营整齐。主要活动区域为婺源、德兴、乐平、景德镇、万年、波阳、玉山、上饶及浙江开化等地。清光绪二十八年(1902),该班改由乐平众埠秧坂马庆重新组班,改名为“马万春班”。民国六年(1917)引进皖南休宁、歙县子弟,逐渐改唱徽戏。主要成员有吴老黑、袍仂、汪金水、刘九甲、程甫高、汪仙保、王通保、穆灶祥等。某年,该班在乐平演出时,因演员反对老板而罢工,星夜返回婺源,另立

"新长春班"。由吴老黑领班，在婺源农村演出。后由安徽屯溪一烟店老板(名"三老板")添资搭股，增置行头、道具，吸收一批新角，除继续演出徽戏外，并移植一批安徽梆子剧目，如《汴梁图》、《红梅阁》等。嗣后，该班几经变更，但班名未改，直至抗日战争前夕解散。

梓杵班　婺源徽剧戏班。约清光绪初年(1875)创建于婺源县。班主宋月仙，婺源人。该班早期专演"目连戏"，后受乱弹戏影响，方改为夜唱"目连"，日唱"平台"(徽剧)。至清末民初，才盛演吹腔、拨子、四平、皮簧等腔。该班著名演员小旦红、武旦宜、烂脚欣、嗣坤等，均为婺源子弟，且在唱、做等方面均为当时徽班艺坛上的佼佼者，如以演花旦见长的小旦红，扮相好，嗓音润亮，基本功扎实，跷功尤佳，表演以细腻委婉、生动传神著称，他的拿手戏《小上坟》、《跪地梳妆》，屡演不衰，红极一时；以武旦戏驰名的武旦宜，在演出《泗州城》时，接连翻滚三十多个"鲤鱼翻白"，犹如一匹红绸在台上翻卷，观众为之叫绝。他们的表演技艺，被誉为"技盖徽州"，迄今仍为许多老观众称道。散班时间及原因不详。

复兴舞台京剧班　京剧戏班。民国十五年(1926)创建于吉安习溪胡氏宗祠。班主胡云龙，原为江西省国术馆馆长，从南昌带一班京剧艺人至吉安组建该班。抗日战争胜利后，胡带领部分京剧艺人返回南昌，该班改由胡家珍掌管，戏箱亦原封未动。从民国三十五年起，著名京剧演员郑亦秋、刘筱衡、陈伯钧、筱花楼等常在该班演出。中华人民共和国成立初期，赣州季尚春带季家班至吉安，该班改名为"新生剧团"，后又改名"吉安市京剧团"。

京楚乐中华　京剧戏班。民国十六年(1927)创建于吉安。班主周飞鹏(小名"贱苟"，绰号"老包")。自幼学戏，专工武生，变卖家产，获银元八百余，买箱起班。以唱京剧为主，兼演楚调皮簧。常在赣南、吉安两地区各县乡镇演出。抗日战争期间，著名老生郑亦秋、南方名旦刘筱衡、著名武生黄云明、陈伯钧等都曾应邀在该班演出，一时红遍赣南。1949年，该班在宁都解散，周飞鹏带领家人及戏箱回到吉安。

江西省赣剧团(院)　成立于1953年。由广信班艺人和部分新文艺工作者组成。历任团长、副团长有高履平、流沙、左云祥、迟守耕、孙孝祖、戈庄寰等。1954年参加全省首届戏曲汇演，演出《梁祝姻缘》、《木兰诗》等剧，潘凤霞、童庆礽、祝月仙、乐一生获优秀表演奖，《梁祝姻缘》同时获剧本音乐、演出奖。次年，赴北京汇报演出《梁祝姻缘》、《张三借靴》、《江边会友》等剧。1956年，演出由凌鹤改编整理的弋阳腔剧目《珍珠记》，同年，上海天马电影制片厂将此剧拍成戏曲艺术片。与此同时，该团再次进京汇报演出《珍珠记》、《还魂记》、《尉迟恭》、《张三借靴》等剧，获得一致好评。此间，该团还先后两度为中国共产党的八届七中、八中全会演出。潘凤霞主演的《游园惊梦》一剧，在庐山曾获得毛泽东主席"美、秀、娇、甜"的赞誉。周恩来总理亲笔为该团题写团名。随后，该团随江西人民慰问团奔赴福建，为前线三军作慰问演出。1960年，该团与上饶专区赣剧团、江西省古典戏曲实验剧团合并，组成江西省赣剧院。院长高履平，副院长流沙、魏振学、潘凤霞、杨桂仙。下设一、二、三团院部艺术室，并附属省木偶剧团(不久独立)。一团以演弋阳腔、青阳腔剧目为主，二团以



演弹腔剧目为主，三团以培养青年艺术骨干为主，艺术室以创作、研究为主。同年，赣剧院一团赴东北三省演出《还魂记》，并由长春电影制片厂拍摄成彩色戏曲艺术片。此时，黑龙江、吉林两省的赣剧团相继成立。次年 10 月，赣州市东河戏剧团纳为该院四团。各团历任正、副团长有黄诛碧、夏立文、何鉴如、乐一生、孙甫、陈犹红、陈遵华、张振泰等。这一时期，该院发展盛况空前，演出剧目丰富多彩。同年参加全省第三届戏曲(青年演员)汇演，演出《游园惊梦》、《双拜月》、《相梁刺梁》、《打金枝》等剧，潘凤霞、段日丽、万良福、刘安琪、熊中彬获表演奖。1962 年该团第三次进京汇报演出《西厢记》和新编历史剧《西域行》，部分主要演员还应邀至周恩来总理家中作客。此外，该院还曾经为 1961 年在庐山召开的中央工作会议和 1966 年的亚洲作家协会常任理事会以及国务院礼堂和怀仁堂演出，获得中央首长称赞。毛泽东、周恩来还先后接见了该团著名演员潘凤霞、童庆礽、杨桂仙等。1962 年后，院、团机构、人员，几经精简、调整，确定为一院两团建制。一团以演唱高腔(弋阳腔和青阳腔)为主，二团专唱弹腔。1964 年撤销院团建制，组成四个演出队，深入农村、山区基层演出。历年来，该团在创作、整理、移植上演古典名著、名剧和优秀传统剧目的同时，曾分别于 1958 年和 1964 年先后两度掀起现代戏创作演出热潮。在此期间，该团不仅创作演出了《党的女儿》、《一群穆桂英》、《红都游击队》、《向秀丽》、《林海雪原》、《凌文明》、《铁肩红心》、《春满龙山》、《前沿人家》、《红色宣传员》以及后来创作演出的《方志敏》、《梨园恨》等一大批现代戏，而且还锻炼、培养了黄文锡、万叶、钟灵气等一批编剧人员。与此同时，该团在剧种源流考探、声腔形成与发展的史迹探索，剧目、音乐的整理、继承以及服装、脸谱资料的积累等艺术研究方面，也取得了令人嘱目的成就。如编辑了《弋阳腔资料汇编》三集，《赣剧评介文章选辑》四集，《江西省古典戏曲研究资料》以及《赣剧评介文章选集》等戏曲

研究专集，开创了江西戏曲研究的先河。“文化大革命”期间，该院下放南昌市，作为南昌市文工团的一个队，大部分人员下放永丰、上高、弋阳等县农村。1972 年该团恢复省团建制，改为现名。1975 年移植《杜鹃山》中的“情深似海”和“中流砥柱”，再次赴京参加庆祝建国二十六周年文艺演出。1982 年在明代戏剧家汤显祖逝世三百六十六周年纪念活动中，演出整本《邯郸梦》、《紫钗记》和《南柯记》中之两折，实现了该团改编演出汤氏“玉茗堂四梦”之宿愿。

历年来，该团主要业务人员有编剧徐伯轩、武建伦、孙甫、黄文锡、万叶、钟灵气；导演蔡晔邦、岳忠唐、谭衍、曹大庆、刘安琪；音乐设计程南豪、李忠诚、刘震海；舞美设计李友松、郑豪季、李朝墩、王霞光、王文俊、郑湘琪；主要演员潘凤霞、童庆礽、杨桂仙、祝月仙、萧桂香、卓福生、乐一生、李菊香、郑享宝、徐人亮、陈犹红、朱寿山、陈其文、杨三保、钱少棠、文浩丽、郑苏岚、匡忠燕、万良福、熊中彬、段日丽、刘安琪、邹莉莉、童明明、侯爱蓉、张万程、杨凤英、陈绍珊、汪正泉、熊丽云、朱贻曾、魏福水、李水保、龚国光、童侠，主要乐手谢明德、谢南师、黎明良、廖新海、王明照、陈典全、黄兆三等。

江西省采茶剧团　1953 年 1 月由江西地方剧院一批唱南昌地方戏的老演员与江西省歌剧团部分新文艺工作者合并组建而成。乃是当时全省重点扶植的实验、示范性的两个国营戏曲剧团之一。历任团长有殷刚、矢明、左云祥、邓筱兰、沈兆荣等。该团成立之初，便一改旧戏班的陈规陋习，建立了学习、排练、导演、演出等一系列管理制度，以崭新的姿态展现在观众面前。在剧目生产上，除选排一批优秀古装戏如《董小宛》、《七姐下凡》、《梁山伯与祝英台》等。在维持日常演出外，着力于现代戏的排练和演出上下功夫，先后移植排演了现代戏《罗汉钱》、《志愿军的未婚妻》、《红霞》、《刘胡兰》、《老红军回来了》、《党的女儿》、《三代》、《江姐》、《槐树庄》、《祥林嫂》和创作剧目《井冈山人》、《五井之春》、《道路》、《桃江花红》等。排练中，该团在保留地方特色的前提下，对表、导、演、音乐、舞美等诸方面均作了许多有益的尝试。为此，受到观众的欢迎和赞许，逐步改变了过去多以体力劳动者为主的观众结构，增加了干部和知识分子观众的比例。



1954 年 10 月，该团以《志愿军的未婚妻》、《雨后》、《妇女代表》等剧参加全省首届戏曲观摩汇演。矢明、孙吉、蓝池获导演奖，陈麝香、陈飞云、喻财宝、邓筱兰获优秀表演奖，朱亮成、刘仁德、涂天秀、张斌、周奎生、熊唐庚、熊美英获表演奖，任祖干、沈兆荣、孙俊定、黄国强、龙书鄘、涂庚子获音乐个人奖，米忠诚获舞台美术个人奖。该团演出的《刘胡兰》、《红霞》、《江姐》、《李二嫂改嫁》、《祥林嫂》、《三代》和《三女抢板》、《南瓜记》(见图)、《追鱼》、

《七姐下凡》等剧，在省内外颇具影响。尤为突出的是，在地方戏曲如何表现现代生活这一重大课题上，该团作过许多认真而又有益的探索、研究工作，并且取得了十分可喜的效果。《江西日报》、《长江日报》等报刊为此发表了评介文章。大家对该团表演、音乐、唱腔等方面的大胆改革、创新予以充分肯定。1956 年以来，该团曾为中国共产党的八届六中、七中、八中全会和许多重要会议献演，多次受到毛泽东、刘少奇、周恩来、朱德、邓小平、董必武、彭德怀、徐特立等中央领导的表扬。1959 年冬，该团随江西省人民慰问团赴福建前线，慰问中国人民解放军三军指战员，先后到福州、南平、漳州、泉州、厦门、莆田、清阳、连城、大登岛、小登岛以及阵地、舰艇演出，受到前线三军官兵的热烈欢迎。

该团拥有大批业务骨干，除知名度较高的演员邓筱兰、陈飞云、陈麝香、喻财宝等外，还培养了青年演员陈明秀、张斌、朱亮成、刘仁德等。导演矢明、孙吉、邵虹、喻财宝；编剧齐宪谋、范维祺、黄偕宏；作曲黄国强、任祖干、左一民；司鼓孙俊定，乐手涂庚仔、张秀俊，均享有一定声誉。该团坚持“两条腿走路”的方针，除经常送戏到全省各地、市和工矿、农村外，还曾到武汉、黄石、黄岗、鄂城、芜湖、安庆、合肥、南京、上海、株洲、衡阳、新乡、安阳、济南、徐州、石家庄、保定、邢台、沈阳、长春、吉林、哈尔滨、大连、旅顺、本溪、抚顺、鞍山等地作巡回演出。1959 年 10 月，该团赴京参加中华人民共和国成立十周年献礼演出，受到中央领导的表彰。该团历时十六年，共创作、改编、移植演出大型现代戏三十四部，小戏十五出，新编和改编历史剧、传统戏十七部，移植上演大型古装剧目三十四部，小戏四出。“文化大革命”中，绝大多数艺术骨干下放农村劳动，余下的留守人员不能演出。1968 年 12 月并入南昌市采茶剧团，该团随之撤销。

江西省评剧团　1958 年 12 月成立于南昌，前身为中国人民志愿军评剧队。团长魏景智，副团长夏倩。该团成立以来，一直坚持以演出现代戏为主的建团方针。十余年中，成功地排练、上演现代剧目四十多个。其中，《友谊之光》、《年青的一代》、《霓红灯下的哨兵》、《野火春风斗古城》、《海防线上》、《红岩》、《柯山红日》、《我们的队伍向太阳》、《带兵的人》等剧，曾轰动一时，颇得省内外广大观众的赞扬。1964 年，该团被评为江西省演现代戏的红旗单位。长期以来，该团发扬部队文艺工作的优良传统作风，坚持上山下乡，深入部队、工矿、农村，热情为广大群众服务。曾先后在本省四十多个市、县和外省二十多个市、县演出。为了让更多的农村观众能看到戏，该团还曾多次组织文化工作队，拉着板车，带着小型发电机，深入到农村和边远山区演出，颇受群众欢迎。1968 年 10 月，该团奉命撤销，大部分人员下放到本省农村插队落户，小部分人员并入南昌市京剧团，改演京剧，至此，评剧在江西销声匿迹。该团主要业务人员有：编剧兼导演、主演王达民，导演矢明，作曲威晓云，舞美于长富，主要演员任展凤、吕连才、郑丹华、白素臣、李忆霞、刘同达、王志仁、常小楼、曹学文、花砚霞、吴曼丽、康玉芬，主胡王迎周，司鼓蒲宝荣。

江西省京剧团　成立于 1969 年。前身为“南昌市京剧团”。成立之初，以演出“样板

戏"为主，粉碎"四人帮"后，逐渐排演创作剧目与重新整理的传统剧目。1975年，创作演出现代京剧《风展红旗》参加全国现代剧调演。1978年与1981年创作演出现代剧《亲人》和《遴选记》参加全省现代戏调演，分别获剧本三等奖、演出奖和舞台美术奖。1982年创作演出历史剧《王勃与滕王阁》参加全省戏剧创作演出，获演出奖。受到文化部、全国文联领导和省委、省政府领导的好评。《上海戏剧报》、《羊城晚报》、《山西日报》、《江西日报》以及《新华社南昌电讯》分别作过报道和评论。该团上演的重点剧目有《失舟巧嫁》、《拜月记》、《奇双会》、《逼上梁山》、《三打祝家庄》、《孙安动本》、《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》、《杨门女将》、《诗文会》、《望江亭》、《武松》、《美猴王棒扫无底洞》、《岳云》、《三打陶三春》、《樊梨花》、《闯王旗》、《武则天》等。主要业务人员有：编剧郭纪金、邢月铭、许玄、雷大兴、舒礼庆、金涛；导演吴少鹏、张吟举、余作凡；音乐设计万耀华、姚介春、殷在平、尹泉深、熊慎浩；舞美设计汤云鹏、潜立勇、龚多宝、陶奇、萧锋；主要演员王芩秋、李松年、何玉蓉、李今芳、王超群、王振元、雪湘蓉、杲振邦、邓薇薇、吴佩茹。

江西省古典戏曲实验剧团　1959年4月由江西省戏曲学校和江西省赣剧团共同创办。以省戏曲学校赣剧班第一届毕业生为主，抽调省赣剧团部分青年演员和学员组成。卓福生任团长兼艺术指导，蔡晔邦任编导。同年5月，江西省文化局又将在省戏曲学校集训的原都昌县高腔剧团的九江青阳腔艺人潘康泉、曹梅卿、曹跃春、吴江龙、吴厚德、查士玉等和学员调入此团。原拟将该团发展成为专唱高腔的青年剧团，后因省赣剧团演出活动频繁，演员不足，该团与省赣剧团共同生活，协助演出，很少有独立活动机会。当年年底，该团并入以省赣剧团为基础的江西省赣剧院，经调整充实后为院属三团。1960年7月复并入省赣剧院一团。

南昌市采茶剧团　1956年由民营公助的"南昌地方剧团"改建而成。团长朱莲芳。下设艺术室、演员队、乐队、舞台队和行政前台办公室。1957年以来该团除排练演出了《母亲》、《战士在故乡》、《擦亮眼睛》、《刘介梅》、《姑娘心里不平静》等一批现代采茶戏剧目外，又不断推出该团编导自己创作的《湖边堤上》、《在荣誉面前》、《焦裕禄》、《凌文明》等一批新戏，深受观众欢迎。其中《在荣誉面前》一剧于1964年参加全省戏曲现代戏汇演获奖。该团演出的新编历史剧《江召棠》和重新整理的采茶戏传统剧目《南瓜记》等，受到省内外广大观众的高度赞扬。该团新编的《红色女战士》参加1958年全省首届现代戏汇演获剧目创作演出奖，主演朱莲芳获优秀表演奖，刘筱芳、骆凤姣获表演奖。1960年该团创作的采茶小戏《送棉衣》参加全省首届青年演员汇演，骆凤姣、刘筱芳获优秀表演奖，刘飞获表演奖。与此同时，该团还先后挖掘整理了《南瓜记》、《辜家记》、《花轿记》、《鸣冤记》、《三女图》、《排环记》、《贤德记》、《卖水记》、《孟姜女》、《狐狸报恩》、《金莲送茶》等一批传统剧目。这批剧目后来都成为该团经常演出的保留剧目，"四大记"尤受南昌观众欢迎。1968年底，该团与被宣告撤销的江西省采茶剧团合并，抽调省、市两团的艺术骨干重新组成南昌市采茶剧

团。此后，该团迅速恢复演出了现代戏《红灯记》和《红色娘子军》。1971年毛泽东主席至江西视察，观看了该团演出的两剧选场电视直播，说《红灯记》中的曲子很好听。1971年至1974年间，该团先后排练演出了现代戏《奇袭白虎团》、《海岛女民兵》、《龙江颂》、《杜鹃山》等剧。1975年9月该团赴京参加全国戏剧调演，演出《龙江颂》中的"闸上风云"一折，受到首都观众热烈欢迎。1977年重新排练演出了现代戏《江姐》，新排了《霓虹灯下的哨兵》，连演不衰。1978年初排练演出了古装戏《宝莲灯》，在南昌引起轰动，省内外剧团专程来南昌观摩或索要剧本、曲谱及有关资料者络绎不绝。1979年，传统剧目《南瓜记》参加由省文化局主办的庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出并获奖。1980年，该团赴浙江、上海、江苏等地演出神话剧《翠鸟衣》和传统剧《南瓜记》，受到各地观众喜爱。1981年该团创作演出的现代戏《书记打锣》和儿童剧《夺马》参加全省戏曲现代戏、儿童剧汇演获奖。同年九月，该团演出的《秧麦》、《挡马》及《杜鹃山》选场等剧参加全省第二届青年演员汇演，黄幼玲、汤声扬、徐春娣、何明辉获优秀演员奖。李淑青、董新家获表演奖。1981年5月，该团重新恢复团长负责制。邓筱兰任团长，朱莲芳、李文任副团长，王迪卿任党支部书记兼副团长。

南昌市京剧团　成立于1955年，乃由原来艺人自愿结合的职业演出团体"江西京剧团"、"南工剧院"、"群艺京剧团"联合组成。建团后改为地方国营剧团，分一、二、三团。李学进、王自顺、涂岚生、李茂春、刘德来、王迪卿分别任各团政治协理员和团长。1957年三团合并一起，集中领导和管理，分两个队演出。1958年向中国京剧院学习演出了现代戏《白毛女》，自编自演了大型现代戏《强渡大渡河》(见彩页)。其后又演出了一批现代戏，如《八一风暴》、《李双双》、《苦菜花》、《丰收之后》、《降龙伏虎》、《霓虹灯下的哨兵》等。年底参加江西人民慰问团赴福建前线慰问演出。1959年奉命上庐山为党的八届八中全会演出，许多中央领导人都到场观看。1960年创作演出了《蝶恋花》，对一些传统戏、新编历史剧，也进行了认真的排练、演出。王芩秋、李松年主演的《梁祝姻缘》、《失舟巧嫁》，王燕华、黄鸿甫、雪湘蓉、张雯晴等主演的《杨门女将》，盖天红、黄麟鹏等主演的《满江红》、王燕华、王超群等主演的《谢瑶环》等剧，都成为该团具有代表性的优秀剧目。全团还联合演出了《三打祝家庄》一剧，使该团的演出水平得到进一步提高。在剧目创作上，也喜获丰收，《摔玉》、《文成公主》、《教案烽火漫南昌》以及根据话剧改编的《蔡文姬》、《关汉卿》等剧相继诞生。1961年该团再一次赴庐山为中央会议演出，毛泽东、周恩来、刘少奇、朱德等党和国家领导人观看了演出，周恩来接见了全体演职员，并祝演出成功。1964年参加全国京剧现代戏观摩演出大会，演出了《强渡大渡河》、《李双双》等剧。大会期间，有十余个剧团派人学演《强渡大渡河》，北京电视台实况转播并录相。周恩来在曹禺陪同下观看了演出，并对剧本提出了修改意见。1965年《强渡大渡河》一剧又参加了华东京剧现代戏汇演。"文化大革命"中，该团受到冲击，许多主要演员受审查或下放农村，无法正常演出。1967年至1968

年间始演出了几个"样板戏"。1969 年,江西省革命委员会决定将该团改为"江西省京剧团",归省级管理。另外又以原省评剧团人员为基础,再从农村调回一些下放的京剧演员,重新组建一个"南昌市京剧团"。其成员有原评剧团的郑丹华、曹学文、王志仁、常小楼、任展风等,原市京剧团下放调回张雯晴、王丽君、王燕华、黎尚、徐巧玲、赵玉华、吴盛春等。先后任负责人的有郭树人、熊春和、夏倩、李学进、程军山、涂岚生等。建团初期,演出了《沙家浜》、《铁流战士》、《瑶山春》以及由张刚、邓启康创作的《洪城第一枪》、《大锤颂》等剧。1976 年后又整理演出了《小刀会》、《三打白骨精》、《红灯照》、《蝶恋花》等。

南昌市越剧团　成立于 1951 年。原名"南昌联合越剧团",由"福建建阳越剧孔家班"与"江西上饶牡丹越剧团"合并而成。老板由筱牡丹及其师兄许日升担任。初时主要演员有花旦筱牡丹、小生筱瑞亭、老生赵正芳、青年花旦陈玲芳、花脸楼宝章、小丑钱哈哈等。1952 年南昌市文教局为贯彻中央戏改方针先后派吴福洲、鲁虹至该团领导和帮助排戏,建立新的艺术生产秩序。此后,导演余山,青年花旦李松彩、严庆娣、风披旦陈佳、青年老旦毛文华、作曲兼主胡朱家葆也先后转来该团工作。1954 年该团参加江西省首届戏曲观摩汇演,演出《春香传》获演出一等奖。余山获导演奖,筱牡丹、筱瑞亭、赵正芳、毛文华分别获优秀表演奖和表演奖。1956 年经上级批准更名为"地方国营南昌市越剧团"。1958 年排练演出大型越剧《屈原》参加全省第二届戏曲汇演获演出一等奖。主演赵正芳、筱牡丹获优秀表演奖。1959 年上庐山为中国共产党的八届八中全会演出传统折子戏《二堂放子》、《秋香戏主》、《探小宛》,主演筱牡丹、蔡玉莲、周莉、徐金香等多次受到毛泽东、刘少奇、朱德等中央领导人的接见。1960 年参加江西省首届戏曲青年演员汇演,周莉主演的《阳告引路》、徐金香主演的《辕门斩女》,分别获优秀表演奖。1961 年由该团演职员工节衣缩食积攒资金建造的"胜利剧场"竣工,开张演出第一台大戏《蝶恋花》。1964 年该团创作演出的大型现代越剧《红花曲》、《送鸭记》参加全省现代戏汇演均获创作演出奖。于 1968 年演出《赤道战鼓》。当年 10 月宣告解散。1977 年成立恢复筹建南昌市越剧团筹备小组。1980 年恢复排练演出大型传统越剧《孟丽君》、《盘夫索夫》。1981 年 5 月该团正式恢复并招收二十五名学员。

南昌市童声采茶剧团　成立于 1960 年 3 月,乃南昌市儿童福利院以孤儿组成的职业剧团。院长朱世俊兼任团长,学员四十名,均从孤儿中挑选。培训期间,由南昌市采茶剧团代管。经费除民政局拨给部分外,市长张云樵还亲自批给了一部分。市文化局、市采茶剧团对此也十分关心,从剧团抽调万细柳、高凤英、甘承芬、王福来等到该团任教师,福利院抽调两名文化教员负责上文化课并管理学员生活。培训期间,该团领导、教师与学员同吃同住,并严格各项管理制度,周密安排培训计划。经过半年培训,学员学会了《磨豆腐》、《小姑贤》、《两块六》等小戏。通过实习演出,又排演了大戏《方卿戏姑》、《秦香莲》、《南瓜记》、《辜家记》、《卖水记》以及现代戏《红霞》等。该团带着这批剧目,除在南昌市内各剧院

公演外，还经常下到农村和近郊乡镇、农场演出，颇受观众欢迎。1961 年夏，中央内务部领导至南昌视察，对该团予以高度赞赏。1963 年经上级批准，该团更名为“南昌市少年采茶剧团”，增拨了经费，添置了设备，人员也增至六十余人。1966 年“文化大革命”期间，该团被迫解散。大部分人员被分配到南昌床单厂当工人，至今仍为该厂文艺活动骨干。

景德镇市赣剧团　成立于 1952 年 4 月。原由流散在乐平、波阳、万年等地的“筱京舞台”、“同春舞台”及“太子班”等饶河戏班的艺人组成。同年 9 月，该团演员龚泰泉、郑瑞笙、李福东、卢求保与乐师王仕仁等，与信河班演员一道，作为江西赣剧的代表赴武汉参加中南区第一届戏曲观摩演出大会，演出《太君辞朝》等剧。主演龚泰泉获优秀表演奖，并代表江西老艺人赴北京参加国庆宴会，受到毛泽东主席亲切接见。同年 12 月该团“改为上饶专区赣剧二团”。1953 年 6 月改为现名。1954 年，整理、改编的传统折子戏《打金枝》、《桃花装疯》、《水漫金山》、《张三借靴》等剧参加全省首届戏曲汇演，高金水获优秀表演奖，陈桂英、彭德才、石少昆、王耕梅、侯仙梅获表演奖，王元澄获音乐奖，马火泉获艺术劳绩奖。1954 年定为民营公助的民间职业剧团。1956 年转为地方国营剧团。从此，党、团支部，艺术室，艺委会等机构及练功、排演、演出等各种规章制度相继建立。1958 年新编近代历史剧《混天起义》参加全省戏曲汇演，获剧本、导演和演出奖(见彩页)。1959 年整理传统高腔戏《法场生祭》随同省赣剧团进京，并在怀仁堂演出，受到首都文艺界领导和梅兰芳等著名艺术家、戏剧家关注。1960 年参加全省青年演员汇演，演出《桂枝写状》、《打郎屠》，洪兆宁、潘森祥、李庭璋获表演奖。长期以来，该团始终坚持“多排戏，多演出，增收节支、勤俭办团”的指导思想，1961 年自筹资金新建演员宿舍，五十户演员喜迁新居，从而，改变了过去饶河戏演员传统的“床靠床，蚊帐就是房”的难堪状况。同时还自筹大部分资金，兴建了瓷都剧院(现大众剧场)，改善了演出条件。1963 年整理演出《覆水记》，从剧本、导演到表演深得戏剧家田汉、戏剧史家周贻白以及电影导演郑君里等的赞许。多年来，该团还创作、改编、移植上演了一批现代戏，如《江姐》、《山乡风云》、《雷锋》、《刘胡兰》、《社长的女儿》、《红灯记》等，为赣剧表现现代生活积累了一些宝贵经验。该团曾先后三次赴湖南、湖北、安徽等邻省城镇巡回演出，每年还安排一定的时间上山下乡演出，深受广大群众欢迎。1968 年 10 月，该团被迫拆散，大部分人员下放农村，直至 1982 年 11 月才正式恢复原团建制。恢复后排演的第一个现代戏《柳河情深》参加全市创作剧目汇演获导演、音乐、表演等多项奖励。

景德镇市京剧团　组建于 1951 年 2 月，前身为中共浮梁地委文工团京剧分团。文工团团长流沙兼任团长，徐伯轩任副团长。同年 7 月改为“浮梁专署京剧实验剧团”，徐伯轩任团长，后改制为景德镇市民间职业剧团。1955 年正式定为现名。1956 年 2 月转为地方国营剧团，张铭声为团长，陈啸兰、刘五立为副团长。1958 年参加全省第二届戏曲汇演，创作演出《英雄杨春增》获创作、演出奖。演出《林冲夜奔》获演出奖。1959 年奉调上庐山为

中国共产党的八届八中全会演出头、二本《红娘》等剧，部分演职员受到刘少奇、周恩来、朱德等中央领导人的接见。当时的主要演员有张铭声、陈啸兰、刘五立、董明艳、彭青奎、陶凤君、韩湘文、陈松龄、于清华等。1960 年参加全省青年演员汇演，演出《挑滑车》、《林冲夜奔》、《宇宙锋》、《盗仙草》等剧，张玉龙、张金龙、刘珠玲、袁鸣云分获表演奖。1965 年，该团改编、排演的《五岔口》，代表江西省参加华东京剧现代戏调演，主演刘五立、刘丽芳、王全喜获得好评。1968 年，随着各剧团演职员下放农村，该团改为景德镇市文工团下属的一个连，演出剧目仅限于几个"样板戏"。1971 年恢复京剧团建制。1979 年创作演出《龙床恨》，参加全省庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出，获创作三等奖，导演奖，舞台美术奖。主要演员刘珠玲、王全喜、彭青奎分别获表演奖。1981 年创作演出《白莲花》参加全省现代戏、儿童剧汇演，获演出一等奖，创作三等奖和导演、音乐奖。同年参加全省第二届青年演员汇演，演出《宇宙锋》、《打焦赞》等剧，周莉莉、胡彩萍、刘利明获优秀青年演员奖，王国范、邱辉、张军获表演奖。

景德镇市采茶剧团　成立于 1954 年 4 月，负责人徐淦。同年 10 月参加全省首届戏曲汇演，演出现代小戏《有窍门》和传统小戏《冒雪回窑》、《卖棉纱》。1955 年定为民营公助的民间职业剧团。1956 年转为地方国营。1960 年整理传统小戏《补碗》参加全省青年演员汇演获演出奖。1964 年创作演出《窑前战歌》参加全省戏曲现代戏汇演，受到省委领导重视并获得观众好评。1965 年该团奉命撤销，留下少数人员组成采茶剧队并入市文工团。年底创作演出现代小戏《滕房间》参加全省农村文化工作队调演。1966 年 5 月恢复采茶剧团建制。同年 10 月再度奉命撤销，大部分演职员下放农村，留下少数人员转入文工团歌舞队。1973 年创作演出《拖拉机往哪儿开》等小戏参加全省现代戏汇演。1978 年文工团歌舞队扩建为歌舞团并分设采茶剧队。1980 年该队再度奉命撤销。该团常演剧目有《志愿军的未婚妻》、《秦香莲》、《白蛇传》、《追鱼》、《刘三姐》、《霓虹灯下的哨兵》、《年轻的一代》、《我们的队伍向太阳》、《社长的女儿》等。除在景德镇市演出外，还曾到过南昌、波阳、乐平、东乡、九江、都昌、武汉等地演出。

萍乡市京剧团　成立于 1963 年，前身为宜春地区京剧二团。团长金习来，副团长罗少家。经常演出的剧目有《雏凤凌空》、《黄飞虎反五关》、《樊梨花》、《粉妆楼》以及《八一风暴》、《雪岭苍松》、《霓虹灯下的哨兵》、《豹子湾的战斗》、《山乡风云》、《黛诺》、《飞夺泸定桥》、《铁流战士》等。"文化大革命"期间合并为萍乡市文艺工作团。1972 年恢复建制，自创剧目《乌金岭》参加全省戏曲汇演获好评。主要业务骨干有编剧沈衍华，导演熊斌贤、周少尘，司鼓郭贤才、周玉昆，音乐设计夏庆涛、邓萱荣、杨正太，以及舞美设计黄声询、张允中、杨伟志、易国强等，主要演员周翠屏、赵小兰、康颖、马崇年、夏韵龙、赵慧超、杜锡钊、唐玉昆、杨月楼、胡景德、王少鑫、饶敬秋、孙晓兰、杨晴雯、彭冬兰等。

萍乡市采茶剧团　原为萍乡市戏曲改革工作队。1952 年命名为萍乡市地方剧团。1954 年自创剧目《一缸油》、《田螺姑娘》、《卖杂货》等一台小戏参加全省首届戏曲汇演获奖。1956 年创作排演大型古装喜剧《吴燕花》，在萍乡久演不衰。1963 年创作《寨上红》参加地区戏曲汇演。1964 年《寨上红》一剧参加全省戏曲汇演，获一致好评，被选参加 1965 年在上海举行的华东六省戏曲现代戏汇报演出，《文汇报》、《解放日报》、《新民晚报》分别发表文章三十余篇，《人民日报》转发了《解放日报》题为《一出新鲜的科学实验题材好戏》的剧评，《人民画报》刊登了彩色剧照，上海电视台转播了演出实况，中央人民广播电台播放了全剧实况录音，中国唱片公司灌制了唱片，江西人民出版社和上海文艺出版社出版了《寨上红》一剧剧本。该团创编的现代戏表演程式"农事组合"、男女演员"圆场组合"、女演员"手巾组合"、男演员"手式组合"等五套程式化基本功，引起上海、江西、江苏、河南等省内外几十个表演团体的重视，先后派员前来学习、交流。1965 年创作的小戏曲《今日盘点》、《管得对》等剧参加全省农村演出队调演获得一致好评。1964 年该团被宜春地区评为"六好剧团"。1965 年该团党支部被评为全省剧团"五好支部"。"文化大革命"中被迫解散。1970 年恢复原建制。1972 年创作演出革命历史剧《飞雪迎春》、整理修改《今日盘点》参加全省戏曲汇演，获得好评。1977 年创作演出大型历史故事剧《长缨在手》和小型现代戏《界牌关下》参加全省汇演。《界》剧获创作一等奖和演出奖。1982 年创作排练大型现代戏《芦花湾》参加全省创作剧目调演，获得省市文艺界的热情赞扬，江西省文化局给予了精神和物质奖励。该团经常上演的传统剧目还有《牛二宝经商记》(见图)等。该团主要业务人员有邓小岩、萧松、李世贤、胡淼、陈海萍、刘域初、邓光西、李元生、皮克、彭齐等。



赣南采茶剧团　成立于 1954 年。前身为"联成"、"同心"两个共和戏班合并而成的"大众采茶剧团"。1956 年转为地方国营，定为现名。当年，整理演出传统剧《睄妹子》、《采茶歌》参加全国民间歌舞汇演获好评。《睄妹子》曾在怀仁堂演出。《采茶歌》剧照刊登于波兰《友谊》杂志。1958 年《补皮鞋》、《睄妹子》、《社日》三个小戏及《九龙茶灯》一剧的主要唱段由中国唱片厂制成唱片在全国发行。1959 年，为中国共产党的八届八中全会演出《补皮鞋》、《睄妹子》。在此期间，受到毛泽东、周恩来、朱德等党和国家领导人的亲切关怀。1960 年，整理改编的传统剧《钓蚂》参加全省青年演员汇演，获优秀剧目奖。1962 年整理改编传统剧《茶童歌》赴南昌汇报演出，《江西日报》刊登署名文章祝贺演出成功。1964 年创作演

出现代戏《五岭之春》参加地区及全省汇演，获创作、导演、演员、音乐、舞台美术等多项奖励，中央人民广播电台播放了全剧录音。同年，与广昌采茶剧团合演现代戏《怎么谈不拢》参加全省及华东区现代戏汇演，获创作及表演奖，并于1965年春赴京汇报演出，受到李先念、陈正人、罗瑞卿等接见。同年5月，《怎么谈不拢》一剧由上海天马电影制片厂拍成彩色影片。“文化大革命”期间，该团被改名为“东方红剧团”，后与赣南文工团、赣南祁剧团、赣州市京剧团合编为“文艺大队”。原采茶剧团只留下三十人左右，编成一个“文宣队”。赣州地区革命委员会成立后，该团恢复建制，定名为赣州地区采茶剧团。1979年《茶童哥》一剧恢复上演后，由上海电影制片厂更名为《茶童戏主》拍成彩色戏曲艺术片。1980年，该团被评为全省先进集体，荣获省人民政府嘉奖令。1981年，部分演员参加全省第二届青年演员汇演，两名获优秀青年演员奖，三名获表演奖。1982年改编演出大型采茶戏《莲妹子》，由江西电视台拍成彩色电视剧。该团主要业务人员有编剧高宣兰、黄明光、曾泽昌。导演张少华、阳贻录、王敏。音乐设计钟定权、陈裕光、朱其林。舞美设计宓国铭、方平廉、陈忠民。主要演员张曼君、李宝春、曾靖仙、林霞英、张天仁、杨明瑞、周云飞、陈小东等。

赣州地区东河戏剧团　成立于1954年5月。前身为民间职业剧团“玉洪台”。初名“赣州东河剧团”，1956年改称“地方国营赣州东河剧团”。1960年底改为省直属“江西省赣剧院四团”。1961年9月又改为“赣州市赣剧团”。1964年冬与赣南祁剧团合并，改名“赣州地区赣祁剧团”，“文化大革命”中解散。1982年恢复建制，定为现名。该团对东河戏这一古老剧种，进行了大量的挖掘、整理、改革、发展工作。整理、改编、上演了一批优秀的传统剧目，如《谢瑶环》、《六国封相》、《尉迟恭》、《抢伞》、《张旦借靴》、《昭君出塞》、《双猴斗》、《挽发记》等，曾多次参加省、地文艺汇演并受过多种奖励。1982年，该团参加纪念汤显祖逝世三百六十六周年活动，演出《花报》、《劝农》、《折柳阳关》等汤氏原著片断，受到大会和中央戏剧专家的重视并授予锦旗。接着又移植排演了昆剧《钗头凤》，并得到上海昆剧团团长、导演李进、著名演员计镇华的直接指导，该剧公演后获得好评，并被推荐为全省文化工作会议演出。该团常演于赣南、闽西、粤北及南昌各地。主要业务人员有贺玉莲、黎祥生、王端清、谢元普、何南桂、罗毓芝、宋洪开、陈贻栋、幸巧玉、刘达江、谢飞平、黄家金、舒龙、岳忠唐等。

赣南祁剧团　成立于1960年。由大余、南康、于都、安远四县的祁剧团合并组成。建团后，挖掘记录传统剧目二十余出、培植出洪玉玲、张燕凤、张延年、谢燕奎、周明珠等一批新秀。1961年，该团赴南昌汇报演出，受到省市各级领导的重视，周恩来总理在江西宾馆礼堂观看了该团的演出，作了“要发展祁剧”的重要讲话并与主要演员筱凤仙等合影留念。1963年，该团赴湖南澧陵、株洲、衡阳、耒阳、郴州及广东韶关等地演出，受到各地观众和舆论界的赞扬与鼓励。当时的中南局书记陶铸在衡阳看过该团演出后说：“祁剧发源在祁阳，好演员出在江西。”在此期间，该团先后参加汇演剧目十个，获奖三十余人次。该团创作

演出的《鞋印》一剧，参加全省汇演获奖，剧本由江西人民出版社出版。《江西日报》、《衡阳日报》、《株洲日报》、《萍乡工人报》、《南昌晚报》等报纸发表评介文章二十多篇。1964 年，该团与赣州市东河戏剧团合并为“赣祁剧团”。“文化大革命”中，该团人员纷纷下放、转业，少数几个人留在赣州地区歌舞团、采茶剧团与赣州市京剧团。



宁都县采茶剧团 成立于 1950 年 11 月。时称宁都专区群众剧艺工作团宁都地方剧部，由社会闲散艺人十八人组成。1952 年 1 月，改称江西宁都地方剧团。1955 年 4 月改名为国营宁都采茶剧团。1962 年改名为江西宁都剧团。1968 年 10 月撤销，人员下放农村。1971 年部分下放人员陆续收回，建立宁都县文工团。1978 年 9 月恢复现名。该团虽几度易名改制，但始终以演宁都采茶戏为主。该团演出阵营较强，业务机构健全。每年坚持约三分之一的时间在县内农村巡回演出，还多次前往赣州、吉安、抚州以及福建、广东等省的城乡演出。同时，还曾代表地区参加全省会演并获得好评。代表剧目有《梁山伯与祝英台》、《才郎别店》、《落马桥》、《金钗记》、《毛朋记》、《孟姜女》、《青龙山》、《接姐姐》、《秧麦》、《补背褡》、《瞧相》、《张三当布》、《送草鞋》等。主要业务人员有叶得胜、曾开禄、陈春生、曾国珠、丁秀英、刘凤泉、邓文钦、黄琼树、邹纯、彭墨文、邓小珍、吴庆照、廖强战、曾习华等。

广昌县盱河戏剧团 成立于 1956 年 9 月。原称广昌县采茶剧团。前身为原于都县采茶剧团。演唱赣南采茶戏。首任团长刘则肃。1961 年组织力量挖掘弹腔及古老高腔《孟戏》资料，抢救和继承戏曲遗产，同时更名为广昌县地方剧团。以唱弹腔为主，兼唱高腔、昆腔、吹腔。上演了《珍珠塔》、《回龙阁》、《满堂福》、《彩楼配》等一批传统剧目。1963 年再次更名为广昌县采茶剧团，改唱赣南采茶戏。1964 年，创作演出现代剧《怎么谈不拢》分别参加赣州地区和江西省现代戏汇演，获创作奖和表演奖。同年底及翌年初，该剧参加江西省汇报演出团，前往京、津、沪演出，获巨大成功，《文汇报》、《解放日报》、《新民晚报》分别刊登剧本并载文介绍。该剧在中南海怀仁堂演出时，曾受到李先念、罗瑞卿、萧劲光、周扬等接见。1965 年 6 月，该剧由上海天马电影制片厂拍成彩色戏曲片。1968 年该团解散，人员下放。1969 年组建毛泽东思想文艺宣传队，上演小型节目。1973 年复名广昌县采茶剧团，上演赣南采茶戏移植现代戏剧目。1980 年挖掘整理孟戏高腔的《姜女送衣》、《滴血寻夫》

等剧，参加了江西省部分古老剧种汇报演出，获演出奖。1981 年 4 月，随着广昌孟戏定名为盱河戏，该团改名为广昌县盱河戏剧团。1982 年改编整理《紫钗记·怨撒金钱》及《画桥分别》、《姜女送衣》、《滴血认夫》等盱河高腔戏赴省参加纪念汤显祖逝世三百六十六周年演出，获得高度评价。该团主要业务人员有编剧刘则肃，导演张奕昌、邱贵梅，音乐设计卢青，舞美设计王昌其，主要演员官松、李一匡、赖用兴、王泳菊、吴志华、段少萍、刘水霖、萧洪。

宜春地区采茶剧团　成立于 1959 年底。原名"宜春专区地方剧团"，演唱高安采茶戏。由高安县地方剧团以及萍乡、宜春、分宜、新余、清江、奉新、宜丰等县剧团挑选出来的主要演员与乐手组建而成。团长兼党支部书记胡然。1960 年春节期间在宜春县城首次公演《南瓜记》。1962 年 6 月，创作演出大型现代戏《凌文明》，受到好评。同年 10 月，参加全省戏曲汇演，演出《打渔》、《扫窗会》、《柜中缘》、《补背褡》，获演出奖和表演奖。1964 年 8 月，排演《五岔口》、《小保管上任》，参加专区戏曲汇演获奖。12 月与高安地方剧团联合组成《小保管上任》剧组，参加全省现代戏汇演评为优秀剧目，随后赴上海参加华东六省一市现代戏汇演，亦评为优秀剧目。《江西日报》、《解放日报》、《文汇报》等报刊先后发表演出消息和评介文章多篇，并整版发表了剧本。上海京剧院、海军东海舰队文工团、上海沪剧院等十多个专业文艺单位纷纷派人学习这个剧目。上海人民广播电台全剧录音播放，中国唱片厂灌制了唱片。1956 年，《小保管上任》剧组又赴北京向中央首长汇报演出，曾到人民大会堂、怀仁堂、国务院、总政治部演出。党和国家领导人李先念、罗瑞卿等观看后上台与演员合影留念。接着又被安排赴济南、徐州、南京等地演出。5 月，赴上海，由上海天马电影制片厂拍成戏曲艺术片，向全国发行放映。1967 年与专区京剧团、专区歌舞话剧团、工人剧场合并，成立"红色文艺工作团"，该团人员列为采茶戏演出队。1973 年文工团撤销，采茶队恢复原建制，更为现名。1975 年 5 月，接受江西省文艺学校宜春地区采茶班的筹办任务，派出黎花英、夏太咏为负责人，进行了第一届学生的接收、教学和管理工作。至此，全团八十三人分为三个组成部分(团本部、剧场、采茶班)。1978 年 8 月，恢复上演《十五贯》、《梁祝姻缘》等古装戏。同年，排练演出《西安事变》，首次在戏曲舞台上塑造周恩来等领袖人物形象。1979 年 6 月，整理传统喜剧《孙成打酒》，参加地区戏曲汇演，获优秀表演奖和创作奖；10 月，参加全省汇演，获优秀表演奖和创作奖，12 月，赴北京参加庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出，荣获文化部授予的创作一等奖，演出二等奖。孔原、康克清等人观看演出并与演员合影留念，中央电视台录相放映，中央人民广播电台录音播放，广西、云南、吉林、甘肃、安徽、湖南等省及部队文艺团体专程来人观摩学戏或来函索取剧本。1981 年，创作排演现代戏《喜鹊闹梅》、《荷花包》参加省地汇演，分别获剧本一等奖、三等奖以及导演奖、演员奖。11 月，《喜鹊闹梅》赴北京参加全国现代戏调演，荣获文化部颁发的优秀剧目奖，江西电视台录相放映，江西人民广播电台录音播放。1982 年参加全省第二届青年

演员汇演，演出《孙成打酒》、《秋江》，夏旭萍获优秀青年演员奖，郑菊英、黄银泉、钱昌杰获表演奖。

宜春地区京剧团 1960年由清江、宜春、丰城、新余等县的京剧团组建而成。原设一、二团，陈久清、金习来分别任一、二团团长，直属宜春专署文教处领导与管理。1963年二团调往萍乡市。1964年参加全省戏曲汇演，演出现代戏《猎虎迎春》、《养猪姑娘》获创作、演出奖，其中，“猎”剧被选赴上海参加华东戏曲调演。“文化大革命”初期，该团与专区地方剧团、专区歌舞话剧团、工人剧场合并为宜春地区红色文艺工作团，改为京剧演出队，专演京剧“样板戏”。1968年部分演职员下放。1973年红色文艺工作团撤销，重新恢复京剧团建制，改为现名。1975年8月选送八人参加北京的全国现代戏辅导学习班。1976年创作的现代戏《抓关键》获全区戏曲汇演优秀剧目奖，并参加全省戏曲汇演。1979年改编的大型京剧《蟠龙跃虎》参加地区庆祝中华人民共和国成立三十周年戏曲调演获奖，整理后改为《枫树湾》参加全省戏曲调演获奖。1980年创作的小型京剧《悬崖》于次年参加全省现代戏调演获奖。该团主要艺术骨干有编剧张瑞松、张鑫华，导演兼主演李匡云、朱少甫，作曲李济民、沈寿香，舞美欧阳获、刘庆荣，主要演员陈小燕、袁英童、杨宝珠、周崇太、徐世斌、邹桂兰、刘雅兰、梁山定、袁利斌、沈小凤、袁青春、张广萍、梁从文、岳崇言等。

高安县采茶剧团 成立于1950年。原为民营性质的高安县地方剧团。初期，杨炳辉为负责人。1952年，参加江西省首届民间艺术调演，演出传统小戏《打花鼓》获奖。1954年，创作现代戏《护堤》和整理传统剧目《秋江》、《打猪草》参加江西省首届戏曲汇演，获创作、演出和演员奖。1955年，经江西省文化局批准为“民营公助”剧团，并由分红制改为固定工资制。1956年，移植现代戏《刘胡兰》参加省地现代戏汇演，获得好评。1958年转为地方国营剧团。1959年创作演出现代戏《秋收时节》、《打破常规》，移植《深山野火》等参加省地汇演获奖。是年，部分演员赴庐山为中国共产党的八届八中全会演出《四九看妹》，党和国家领导人毛泽东、刘少奇、周恩来、朱德、陈云、邓小平等观看了演出。1960年，高安县人民政府授予该团以“特等先进单位”，宜春专区授予该团以“红旗剧团”称号，并出席江西省文教群英会。1964年与宜春专区地方剧团组成《小保管上任》剧组，参加全省戏曲汇演获奖。随后，赴上海参加华东六省一市现代戏汇演，得到好评。1965年，《小保管上任》剧组赴北京在人民大会堂、怀仁堂向中央首长作汇报演出。同年5月，该剧由上海天马电影制片厂拍成戏曲艺术



片,(见图)向全国发行放映。"文化大革命"期间,该团被迫解散,演职人员全部停发工资,下放农场劳动。1970年重新招收一批知识青年,组成"毛泽东思想文艺宣传队",专演歌舞。1972年重新确立演安高采茶戏,大部分演员调回剧团工作。此间,只演"样板戏"(如《红灯记》、《沙家浜》、《杜鹃山》等)。1975年,该团移植演出的《平原作战》选场"鱼水情深"由江西省文化局选派晋京参加调演,获得好评。1978年该团改称今名。主要演员有张六英、彭金花、彭金城、鲜于文英、熊荣生、彭辉油、黄绍昌、漆正堂、罗运憨、褚凤荣、李小保、艾光明、周洁冰、饶云、饶芹、单赦生等,主要乐手有蓝昌贵、周龙渊、彭桃生、冷君生、傅细珠、钟士斌、孙佑周、刘敏涛、单世桢、伍经伟、谢学庭、单松甫、吴其池等。

万载县剧团　成立于1952年10月,初为民营性质的万载县实验剧团。张曼萍为负责人。演出万载花灯戏(俗称"花鼓灯")。1956年改为民营公助,定名为万载县地方剧团。此间,挖掘、整理、改编了一批花灯戏传统剧目,并创作了一批花灯戏现代戏。其中,1958年,创作现代戏《争背篓》参加全省现代戏汇演获奖。1963年该团全体演员派往江西省戏曲学校培训三个月。1968年10月解散,该团人员除少数另作安排外,其余均下放农村落户务农。1970年组成"毛泽东思想文艺宣传队",专演歌舞小节目。1972年在"文宣队"的基础上调回部分原剧团演职员,成立"万载县文艺工作团",演出现代京剧和地方传统戏,并参加省、地戏曲调演获好评。1975年江西省文化局授予"坚持为工农兵服务,坚持上山下乡演出作出显著成绩"奖状。1976年创作演出现代戏《蓝图新歌》参加宜春地区戏曲调演后,选送参加江西省戏曲调演。年底恢复传统戏和古装戏的演出。1977年,自创剧目《铁凤岭》参加江西省戏曲调演。1980年参加江西省部分古老剧种汇报演出,演出《数麻雀》、《双卖纱》,获江西省文化局颁发的"挖掘、抢救古老剧种"奖状。1981年1月,该团定名为现名。从此,专演万载花灯戏。历年来,该团主要艺术骨干有张曼萍、余一冈、宋志甫、陆桂芳、郭斌平、易光明、熊敏茹、辛增祥、黄英豪、赵曰祥、周云、邱贵兴、龙西、龙翔升、汪乘机、谢南师、曾维光、单贤伍、黄毛牙等。



上饶专区赣剧团　成立于1950年3月,原名"三联剧团"。乃由当时流散在上饶一带的"长春舞台"、"杨洪舞台"、"洪福舞台"三个广信戏班合并而成。1951年更名为"上饶地方戏实验剧团",仍属"爪子班"制。原三个戏班的班主(演员)洪立章、祝盛增、杨三保和主要演员严有源为剧团负责人。1953年改为现名,列为江西省民营公助剧团,由上饶专署领导。团长由地区文教科科长流沙兼任,副团长郑昌荣(戏改

干部）。1956年改为地方国营，同时，建立党团组织。1960年并入江西省赣剧院。主要演出人员有生行叶新发、严有源、乐一生、卓福生、钱一笑、祝盛增、陈犹红，旦行杨桂仙、祝月仙、黄水财、朱寿山、潘凤霞、萧桂香、徐玉芳、李菊香、占玉蓉、刘碧玉，净行陈其文、洪立章、杨三保、黄春海、郑享宝，乐手刘震海、吴杰贵、谢明德、郭开家、欧阳细仔等。该团以演唱弹腔剧目为主，兼唱高腔、昆腔。演出剧目数百出。代表剧目有《装疯骂殿》、《断桥》、《拾玉镯》、《辕门射戟》、《桂枝写状》、《孟姜女》、《芦林会》、《夜梦冠带》、《哑背疯》、《岳飞》、《双合印》、《打郎屠》、《合玉环》、《张飞滚鼓》、《蝴蝶杯》等。该团自成立至合并时止，曾先后参加中南区及省、地汇演多次。1952年和省赣剧团联合参加中南区在武汉举行的戏曲汇演，演出《断桥》一剧获得一致好评。1954年至1958年，曾先后两次参加全省戏曲汇演，演出《装疯骂殿》、《拾玉镯》、《辕门射戟》、《水牢面相》、《桂枝写状》、《铡包勉》等剧，杨桂仙、严有源获优秀表演奖。其中，《装疯骂殿》一剧由杨桂仙随省赣剧团赴北京，在怀仁堂向中央首长汇报演出，除获中央首长好评外，戏曲大师梅兰芳亲临后台当面祝贺："演得很好！赵艳蓉的大胆、泼辣，这是地方戏的特色，我不能及……。"并嘱秘书许姬传亲撰评论文章，刊登于《文汇报》。该团除在上饶地区各县定点演出外，还曾到过浙江的衢州、金华、福建的浦城、建瓯、光泽、邵武、南平等地演出。1959年《岳飞》一剧参加全省庆祝中华人民共和国成立十周年献礼演出之后，又作为赣剧代表应湖南省和武汉市等地邀请，赴萍乡、澧陵、株洲、长沙、武汉、九江等地作巡回演出，沿途许多报刊都有较高评价。图为该团老艺人严有源在传授《张三借靴》。

上饶地区采茶剧团　成立于1955年5月。中华人民共和国成立初期主要在贵溪农村演出，演出剧目以中、小型现代戏为主，如《志愿军的未婚妻》、《两兄弟》、《擦亮眼睛》等。1957年调归上饶专署管辖，从此开始排练演出传统剧目。1958年创作演出现代戏《花开前夕》参加全省戏曲现代戏汇演获奖。1961年整理演出传统戏《探妹子》、《撇荠菜》、《吊告》参加全省首届青年演员汇演获奖。1964年创作演出现代戏《山绿人红》参加全省现代戏汇演，引起省、市各界重视。1968年11月解散。1977年底恢复建制。该团常演于赣东北各县、市以及浙江金华地区。有影响的剧目有《李仕休妻》、《三女抢板》、《孙安动本》、《半把剪刀》、《刘三姐》、《杜鹃山》、《江姐》、《山绿人红》、《哑女告状》、《白蛇传》等。主要业务人员有编导曾锦荣、方建中、吴云芳，作曲王民安、邓辉进、邹文军，舞美设计吕志庭、汪人林，主要演员张婉珍、刘莎香、王腊珍、徐利齐、陈冬花、曾锦荣、张勇、郑崇鸿、项银太、陈乐才、刘旭辉、刘砚豪等。

上饶地区京剧团　成立于1970年。前身为"正风剧社"、"春秋剧社"、"上饶市人民京剧团"、"上饶市京剧团"。该团创作演出的现代戏《风雷渡》曾于1965年参加全省和华东地区戏曲汇演获剧目创作奖，剧本由上海文化出版社出版。该团创作演出的现代戏《信江潮》参加1977年全区现代戏汇演获多项奖励。同年赴省参加纪念毛主席创建井冈山革命

根据地及“八一”南昌起义两个五十周年汇报演出获得好评。剧本由江西人民出版社出版。1981年该团奉调赴省演出《八一风暴》，庆祝“八一”建军节。同年10月，部分青年演员参加全省青年演员汇演获奖。建团以来，该团曾先后赴南昌、九江、庐山、萍乡、景德镇，湖北黄石，湖南株洲、澧陵以及浙江、上海等地演出。上演剧目有《信江潮》、《风雷渡》、《八一风暴》、《玉堂春》、《秦香莲》、《红娘》、《穆桂英》、《四进士》、《沙家浜》等。主要业务人员有编剧程玉琦，导演常鸣连、陆盛英，舞美设计廖翔，音乐设计童天栋、王新正，主要演员陆盛英、芮康英、黄建华、阳贻珠、盛英重、蒋兴旺、赵东锋、张淮安、孙良骥、张庆学、刘小玲、纪小琴等。

弋阳县弋阳腔剧团　成立于1958年11月。这是继清末弋阳腔班社解散后，直到中华人民共和国成立后创办的全省独一无二的弋阳腔剧团。该团以演弋阳高腔为主，兼唱赣剧皮簧乱弹诸腔。建团后，曾数次派人深入民间调查，寻访散落在民间的弋阳腔老艺人，收集和整理了部分珍贵资料。1962年春，全团赴省戏曲学校学习两个月，排演了《珍珠记》、《卖水记》、《孟姜女》(见图)等弋阳腔传统剧目。1968年解散，改为文艺宣传队。1970年转为赣剧团，直至1981年才恢复原名。该团成立以后排演的第一个剧目是现代戏《田标与七妹》，次年为全国总工会、林业部等现场会议作汇报演出。1971年移植现代戏《奇袭白虎团》，省电视台录相播放。1977年为纪念江西老革命根据地建立五十周年，创作演出弋阳腔现代戏《方志敏》参加省、地汇演获创作、演出奖。1981年创作演出现代戏《祭碑出征》参加全省现代戏调演，获剧本、导演、音乐、美术、演员等多项优秀奖。1977年恢复上演传统剧目以来，又整理、改编、演出了各类声腔的传统剧目《蝴蝶杯》、《断太后》、《红梅阁》、《三篱恨》、《荆钗记》等。主要业务人员有黎明缘、林西怀、万叶、王正群、邹莉莉、陈汝陶、余恩伟等。



波阳县赣剧团　成立于1956年，前身为波阳团村江家山的“江兴舞台”、“波阳群艺赣剧团”。1954年参加全省戏曲汇演，演出《花亭会》获表演奖。1958年参加全省青年演员汇演，演出现代戏《一块手表》、《党的女儿》等剧获表演奖。1959年奉调上



庐山为中国共产党八届八中全会演出《三司会审》、《尼姑思凡》，朱德等中央领导观看了演出。“文化大革命”中与波阳县采茶剧团合并，称“波阳县人民剧团”。1970 年撤销，除留下少数人组成“毛泽东思想文艺宣传队”外，大部分人员下放或改行。1972 年恢复剧团建制。1954 年至 1973 年，该团先后招进十一批学员，由老艺人王友发、冯衣金和有多年艺术经验的陶金水、陈金鳌、汪贵生、王双凤等精心指教，培养出胡瑞华等一大批有才华的演员和艺术骨干。1978 年该团参加全省戏曲调演，演出《装疯骂殿》获表演奖。1980 年参加全省现代戏调演，演出《万家富》获表演奖和导演奖。1981 年参加全省青年演员汇演，演出《双玉蝉》获表演奖。该团主要演出剧目有《花亭会》、《白蛇传》、《梁祝姻缘》、《胭脂狱》、《满江红》、《杨门女将》、《八姐救兄》、《太君斩子》、《十五贯》、《西门豹》(见图)、《小刀会》、《秦香莲》、《杨八姐游春》等八十多个。该团以演唱弹腔为主，兼唱高、昆等腔。艺术上，保留了饶河派戏班长年生活在农村的乡土气息，表演朴实、粗犷，唱腔继承和革新了传统的饶河风格，具有独特的水乡色彩。以胡瑞华为代表的唱腔流派，在省内外颇具影响。该团主要业务人员有胡瑞华、叶朝文、姜朝皋、余桂生、余佐才、胡沿江、褚作虎、施伸富、王遇龙、董联应、何金木、李梦儒、施国爱、张星斗、涂九香、汪志红、吴寅生、江礼先、曹文恭、曹中美、石桂安等。

婺源县徽剧团　成立于 1956 年。建团初期，着重对徽剧艺术遗产，进行整理、挖掘和抢救工作，共记录整理徽剧传统剧目四百余出，曲牌八十五首。建团以来，陆续招收了三批学员，创办了徽剧学校，培养了不少徽剧人才，也演出了许多有代表性的徽剧传统剧目。1958 年，以《水淹七军》、《金德山拿虎》、《扈家庄》等戏参加全省戏曲汇演。1959 年又以《汾河湾》参加江西省古典剧种汇报团赴京演出。1965 年，该团创作的徽剧现代戏《茶乡战歌》、《果园一课》参加全省农村文化工作队调演。“文化大革命”中撤销。1980 年恢复建制，除原团遣散的大部分人员归队外，早于 1975 年吸收的十三名学员也已登台演出。1978 年又招收了一批学员随团培训。1980 年省文艺学校婺源徽剧班成立。同年参加全省古老剧种调演。1982 年，该团创作的新编历史剧《长城砺剑》(见图)参加全省创作剧目调演，获得好评。主要业务人员有王季桂、江裕民、程万红、宁华、胡兆宝、程社淦、董礼和、俞根英、吕春由、胡林、朱慧珍、俞浩、叶秋英等。



余江县赣剧团　前身系陈茂林等组织的民间职业剧团。1956 年 3 月，余江县人民政府接管，改为地方国营并派童翊汉担任团长。主要成员有编导江修林，演员陈茂林、宋发品、许萍珊、舒畅、吴寿昌、陶德胜、孙海宽、蒋玲嫒。该团能演传统剧目百余本(折)。历年



来，参加全省戏曲汇演六次。除第一届单独出席（陈茂林在《马二退亲》一剧中饰马锋获表演奖、江修林与聿人合作改编的《借女冲喜》获优秀创作奖）外，其余五次均系代表上饶地区出席。参加汇演的剧目有《过秤》、《养牛记》、《送瘟神》、《这也是革命》、《新风曲》等。其中，《过秤》一剧剧本由江西人民出版社、《星火》杂志等同时出版发表。《养牛记》、《这也是革命》先后由上海唱片厂和中国唱片社灌制了唱片。1959年，该团参加江西省古典戏曲赴京汇报团，陈茂林在《尉迟恭》一剧中饰李道宗，受到周恩来总理的亲切接见。同年，该团受命上庐山为中国共产党八届八中全会献演了《何乙保写状》和《酒楼上吊》两剧。1960年11月，董必武副主席视察鹰潭，观看了该团献演的《背子赶会》（童翊汉改编）等三个小戏，并称赞道："一个县级剧团演得这么好，真不简单。"建团以来，培养了六十多名演员和演奏员。其中较为优秀的有陈义昌、童兰香、张愚、谢宗森、李雪春、王宝英、黄潇湘、吴金英、邓峰、周志远、陈互国、黄玲利等。同时还积累了一大批保留剧目。该团在赣东北、闽北和浙西一带颇受观众欢迎。

吉安地区采茶剧团　前身为"吉安地委文工团"。1950年改称"井冈山文工团"。1953年吸收吉水县农民剧团部分人员组建吉安地方剧团。1954年定为现名。1970年撤销，1971年恢复原团建制。建团初期，排练上演了《罗汉钱》、《梁山伯与祝英台》、《思凡》、《志愿军的未婚妻》等剧目，并参加了江西省首届戏曲汇演，演员李生珍、宁美君获奖。此后，该团陆续整理改编本剧种传统剧目《放羊记》、《蔡鸣凤》、《毛洪记》、《补背褡》、《秧麦》、《看相》等剧。1958年，该团利用演出盈利参与并主持兴建井冈山剧院（现为"井冈山影剧院"），增添演出设备，形成了有编、导、演、音、美等门类于一体的艺术生产实体。在全省第二届戏曲汇演中，该团创作的现代戏《家庭夜战队》（见图）、《两头肥猪》和传统戏《补背褡》获优秀剧目奖。1959年该团奉调上庐山为中国共产党八届八中全会演出《补背褡》、《打鸟》两剧。1960年奉省委指示与永新剧团联合组成井冈山采



茶剧团，以“江西省慰问演出团”的名义赴河南、陕西、甘肃、青海、新疆、四川、湖北、湖南等地演出《红霞》、《家庭夜战队》、《补背褡》、《打鸟》、《补皮鞋》、《哨妹子》等剧，历时七个月。1964年该团排演的现代戏《春风万里》获全省汇演优秀剧目奖。接着，该团受省文化局委派，携带《春风万里》、《小保管上任》、《怎么谈不拢》、《秧》等剧，以“江西省戏曲现代戏演出团”的名义赴湖南、湖北两省演出。1965年该团参加由省组建的大型歌舞《井冈山颂》的排练、演出。1971年后，该团移植上演了《杜鹃山》、《龙江颂》，并创作演出了《洪四嫂》、《南瓜生蛋》等剧。1978年陆续排练上演了《刘三姐》、《野鸭洲》、《十五贯》、《英台抗婚》等剧。该团改编的传统戏《放羊记》为全区以及邻省许多专业剧团移植上演。1982年在全省儿童剧调演中，该团创作演出的《投军记》一剧获多项奖励。

永新县采茶剧团　成立于1956年。陈文宗任名誉团长，黄捷任副团长。1958年创作演出小戏《种茶》，参加全省青年演员汇演获奖。1959年该团调省为共产主义劳动大学第一次代表会演出《三代》、《王千斤祭夫》、《李亚仙传》等剧，董必武、谢觉哉、王震、贺子珍等观看了演出。1960年参加地区专业剧团汇演，演出《南瓜记》、《抢伞》两剧，获“优秀演出剧团”称号。同年与吉安地区采茶剧团合并为井冈山采茶剧团，以“江西省慰问演出团”名义赴河南、陕西、甘肃、青海、新疆、四川、湖南、湖北等地演出《南瓜记》、《红松林》，历时七个月，行程万余里。1964年创作演出《铁镜山》参加地区专业剧团观摩汇演获多项奖励。同年创作演出小戏《爱集体》参加全省戏曲观摩汇演获奖。1965年创作演出大型歌舞剧《井冈山颂》赴地区和省城汇报演出，引起轰动。罗瑞卿、萧华、傅钟等领导人以及日本朋友观看了演出，并齐声称赞：“井冈山精神传万代。”1968年改名为“永新县毛泽东思想文艺宣传队”。1972年更名为“永新县文工团”。1980年恢复现名。

吉水县采茶剧团　成立于1958年。1966年评为全省“上山下乡送戏上门”先进典型。该团创作的《采桑》和《太阳从东方升起》等剧获地区汇演创作奖。大型现代戏《同水岔》获1979年省戏曲汇演奖。民间故事剧《解缙闹殿》于1981年参加全省调演获奖。该团还挖掘整理民间戏曲曲调近二百首。主要业务人员有罗大中、陈容容、刘月英、李文涛、段金莲、郭化泉、应华玉、钟桃英、邓紫英、黄桂英、游桂茂、刘衍义、邓泉生、廖逸飞等。

抚州地区京剧团　1952年11月建立。初名抚州专区京剧团，前身为“宁都专区群众剧艺工作团”。1955年划归抚州市管理，更为现名。1968年撤销，人员下放。1971年重新组建。前期主要上演传统剧目，活动于赣东、闽西一带。重建初期，主要排演“样板戏”。1972年以《红灯记》一剧参加全省京剧现代戏调演。1977年恢复上演传统戏，主要上演剧目有《秦香莲》、《玉堂春》、《王宝钏》、《花魁女与买油郎》等。1977年创编现代京剧《春风吹又生》赴南昌参加纪念创建井冈山革命根据地和“八一南昌起义”两个五十周年文艺调演。1979年创演现代小戏《卞主任》参加地区和全省庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出，获优秀剧目奖、剧本创作一等奖、导演奖、音乐奖。翌年元月，该剧再赴北京，参加全

国献礼演出，获文化部颁发的演出二等奖。1981年，该团多名演员，演奏员在省、地青年汇演中获奖，杨陆英获优秀青年演员奖。1982年改编演出《邯郸梦》，先后参加地区及文化部与江西省联合举办的纪念活动。该团主要业务人员有编剧夏雪庆、李景文，导演方惠如，舞美设计邱佐贤，主要演员杨陆英、刘满莉、阮文阁、杨逢春、赵志强、王仲良、俞祥麟、杨胜春、高庆萍、朱红捷、张树珍等。

抚州市采茶剧团 1951年10月组建。原名抚州专区地方剧团，欧阳逢春为团长，演唱抚州采茶戏。1953年定名为抚州专区采茶剧团，由民间自供自给改为民营公助，裘宗润为团长。1954年参加江西省首届戏曲观摩汇演，改编本《人往高处走》获导演奖、音乐奖、优秀表演奖和表演奖。1955年该团改由抚州市管理，更为现名。1956年春赴省汇报演出移植剧目《李二嫂改嫁》获省市文艺界好评，省文化局颁发奖旗、奖金予以鼓励。同年9月为纪念汤显祖逝世三百四十周年演出了《春香闹学》、《游园惊梦》。1958年夏上庐山为全国科技大会演出了《李二嫂改嫁》、《杨八姐游春》。同年8月创作演出的大型现代戏《红松林》获江西省第二届观摩汇演剧目奖、演出奖、音乐奖，并录音、灌制唱片、出版剧本。“红”剧使抚州采茶戏及该团在全省、全国产生了较大影响，赢得了较高声誉。1961年4月该团奉调赴南昌为古巴来宾演出《红松林》，三天后，毛泽东和其他中央领导人在洪都宾馆接见了该团部分演员，并聆听了抚州采茶戏选段清唱。从1959年至1965年，该团多次奉调赴省城为全省召开的会议演出。在此期间，该团创作演出了现代戏《金湾战歌》、传统戏《错中缘》，改编、移植了大批传统戏和现代戏，并先后巡回演出于湖北、湖南、福建数省，普遍受到欢迎和好评。“文化大革命”中，该团曾改称“红卫地方剧团”。1968年宣告解散，人员大多下放。1971年9月恢复剧团建制，人员大多收回。接着移植现代戏《沙家浜》，参加全省戏曲汇演获得好评。1974年和1977年曾两度为前来抚州视察的全国人大副委员长李井泉作专场演出。1981年该团创作演出的小戏《九斤黄》参加全省戏曲现代戏、儿童剧汇演获奖。1982年该团改编的汤显祖名著《南柯记》(见图)，参加地区纪念汤显祖逝世三百六十六周年演出。该团主要业务人员有编剧王圣民、莫志贤，导演梅制科，音乐设计饶兴华，舞美设计左高明、万元昶，主要演员易兰英、李凤娇、万安安、李云珍、单冬阳等。



宜黄县宜黄戏剧团 1957年1月创建于宜黄县。当年7月赴省汇报演出《龙凤阁》、《奇双会》及《拦江救主》、《拷打春桃》等剧，获省文化局奖状、奖金，并授予锦旗。1958



年组织力量挖掘整理演出宜黄戏传统剧目及唱腔、曲牌、脸谱等。两三年内，挖掘出大小传统剧目五百多个。同年参加全省第二届戏曲汇演，演出创作的现代戏《第一炉铜》和传统剧目《卖梨招亲》获剧目奖和演出奖。1968 年解散。1978 年恢复原团建制。1979 年整理改编《八仙飘海》赴省、地演出受到好评。1980 年参加全省部分古老剧种汇报演出《哭殿·点马》(见图)、《思春》、《孙氏祭江》等剧，获省内外专家好评，省文化局颁发奖金、奖状。1982 年参加汤显祖逝世三百六十六周年纪念活动，演出《紫钗记》一剧中的"圆钗"一折。该团早期著名宜黄戏艺人有李伍仂、李宗保、何九龙等。现有主要业务人员万斌生、张万程、刘细乐、吴松龄、吴希凌、邹湘溪、应用贤、邓毅、沈远德、张建中、唐冬兰、易春娟、黎江华、张小萍等。

崇仁县采茶剧团　原名崇仁县地方剧团。成立于 1951 年，设团务会，李秋生任主任。1954 年整理小戏《三伢仔锄棉花》、《闺女吵嫁》参加全省首届戏曲观摩汇演。1958 年改编《水往高处流》、《血的控诉》参加全省第二届戏曲观摩汇演。1962 年创作现代戏《伏魔记》赴省调演。1963 年创作现代戏《雷锋》调省城演出受到省军区高度重视。1964 年创作现代小戏《秧》参加地区与全省现代戏汇演。年底及翌年春，《秧》剧参加江西省汇报团赴沪、津、京演出受到好评，在中南海怀仁堂演出时，该剧演员受到李先念、罗瑞卿、萧劲光、周扬等中央领导的接见。1965 年，该团被推选为出席全国文教群英会先进单位。"文化大革命"开始，剧团瘫痪。1968 年，大部分人员下放，剩余人员组成"毛泽东思想文艺宣传队"(后称"文工团")以演小型歌舞节目为主。1975 年，用抚州采茶戏移植现代京剧《海港》，参加全省调演。1976 年改称现名，专演抚州采茶戏。1981 年，该团四演员在全省青年演员汇演中获奖。1982 年参加全省纪念汤显祖逝世三百六十六周年演出，改编演出汤氏名著《牡丹亭》(见彩页)，获文化部、中国戏剧家协会、省文化局、剧协江西分会颁发的锦旗，省电台、电视台录音录像并灌制了该剧选段唱片。该团主要业务人员有编剧张齐，导演陈健全，作曲祝会儿、杨南丰，舞美设计万良仁，主要演员张凯廷、张凤英、罗善行、张文廷、王冬春、陈伏云、杨忠、王敬海、汤金珠、武汉英、涂早妹等。

九江专区采茶剧团　成立于 1954 年 5 月。前身为武宁县地方剧团。团长王吉廷，副团长刘诗笙、方惠如(兼导演)。主要成员有原团的刘诗笙、夏考秀、宁茂煌、周申酉和省话剧团、省采茶剧团抽调的方惠如、徐桂英、龚施政、卢素娟、陈友兰、任炎昭以及九江师范学校选拔的夏宝桓、向明英、周斌、徐慧芳等。该团曾多次参加全省汇演和调演。1954 年参加江西省首届戏曲观摩汇演，演出小戏《夫妻观灯》获演出奖；1958 年参加全省戏曲汇演，

演出《杨驼子讨亲》、《姑嫂摘茶》、《一把钥匙》等剧获奖。1962年参加全省传统剧目展览，演出《红梅》一剧获得好评。1964年参加全省现代戏观摩汇演，创作演出《向前看》(见图)一剧，获创作奖和演出奖。该团除在本省各地区演出外，还曾到过上海、镇江、南京、芜湖、安庆、黄石、武汉、长沙、株洲等大、中城市演出，普遍受到欢迎和好评。“文化大革命”期间，大部分业务骨干下放农村，该团无形中解散。1968年，吸收部分人员，利用该团编制和家底改成“九江地区歌舞团”。



修水县宁河戏剧团　1953年成立于修水县，主要由民间宁河戏艺人组成。始为共和制，1958年转为地方国营。1959年至1965年，该团创作的现代戏《红色山林》、《白云崖畔有人家》、《春风红雨》和改编的传统剧《打差抗粮》，在各次地区戏曲汇演中获奖。主演张敦告参加全省首届青年演员汇演获奖。传统剧《秦琼表功》由江西电影制片厂摄制成舞台艺术教学片。1968年解散，1978年恢复。1980年，该团以传统剧《采桑逼封》(见图)、《海舟过关》、《二进宫》参加全省古老剧种调演，荣获“积极抢救发掘艺术遗产先进奖”。传统剧《牛皋毁旨》、《杏花落园》、《花云带箭》参加全省第二届青年演员汇演获奖。1982年，该团赴省参加汤显祖逝世三百六十六周年纪念活动，演出汤氏名剧《边愁写意》、《死窜》，获得好评。为了更好地继承、发展宁河戏这一古老剧种，该团多次组织专门力量进行调查，发掘民间收藏的剧本三十余册，挖掘大小传统剧目三百六十余个，搜集了大量宁河戏曲牌及各式板腔，先后编印了《宁河戏音乐资料》、《宁河戏资料集》等。其中宁河戏剧种释文已编入《中国戏曲曲艺辞典》。该团长期坚持上山下乡，深受群众欢迎。1959年，该团编写的《上山下乡经验集》被列为中华人民共和国成立十周年文化成果在京展出。多次得到省、地、县的表扬和奖励，1982年被评为九江地区年度先进集体。主要业务人员有万云龙、匡俊雄、胡安民、匡一点、徐盛文、张待检、唐次福、王可心、陈幼平、杨浪生、胡菊莲、阎萍、王杏花等。



瑞昌县采茶剧团　成立于1956年7月。初时以“瓜山班”艺人和部分青年文艺骨干组成。长期以来，该团坚持抓好三项工作：第一坚持基层演出，每年必须下乡下厂演出八九

个月，至少不得少于二至三百场次，经济上做到自给自足。而且多次前往湖北的武汉、黄石、黄岗、大冶、黄梅、鄂州和安徽的望江、宿县、安庆等地进行艺术交流活动。第二，抓剧目创作，自 1959 年创作《二龙山》和《大桥姑娘喜事多》，分别获得省市文艺汇演的演出奖和优秀表演奖，其中《大桥姑娘喜事多》，还在 1959 年夏天上庐山为中国共产党八届八中全会演出，得到毛泽东、刘少奇、周恩来等中央领导的观赏，并合影留念。后又由江西省歌舞团和江西省农垦厅文工团移植排演，到北京作献礼演出并赴祖国的西北、西南等地慰问演出，深受欢迎。1964 年又有《报复》、《杨柳青》、《当家人》等剧。参加江西戏曲现代戏汇演，获优秀演员和演出奖。第三，积极培养新生力量。从 1958 年到 1978 年，曾先后举办了五期瑞昌县采茶戏演员训练班，一方面为农村、工厂、学校输送文艺骨干；另一方面为剧团培养了九十余名各行演员和音乐演奏人员，使剧团成员一直能够吐故纳新，后继有人。首任团长徐勋鉴，业务干部有周光明、张绪纲、朱垂兑、柯胜，主要演员有邓小珍、董洪高、柯享耐、曹述霞、陈战珠等。老艺人杨开千、陈全友为整理艺术遗产和业务建设作出过突出贡献。

1982年江西省戏曲剧团一览表(已立团志者,未列表内)

剧团名称	原名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员
南昌县采茶剧团		1956年11月	南昌采茶戏	地方国营	60人	魏金水 魏小妹 陈茂裕 甘霖 万明济 郭亮 章相水 万奇石 徐旦霞 万长顺
新建县采茶剧团		1956年4月	南昌采茶戏	地方国营		朱桃华 余介华 王沐芝 程樵鹏 孟良义 罗永庭 熊士敏 史景仪 邓素兰
安义县采茶剧团	安义县文艺工作团,县地方剧团	1957年12月	南昌采茶戏	地方国营	56人	赵湖水 杜勇 游容烈 杨刚之 胡一实 胡传金 邹志信 刘刑琦 邓积良 杨刚艾 胡奕实 胡奕宽 张武松 胡袁生
进贤县采茶剧团		1956年	南昌采茶戏	地方国营	50人	陈宗玉 袁知礼 叶巴根 赵武杰 刘引 敖明官 温伯林 万海祥 舒江 赵冬秀 熊芝生 胡金龙 雷金娥
赣县采茶剧团	赣县工农剧团	1952年12月	赣南采茶戏	地方国营	41人	陈家林 陈平 谢基普 钟远纯 戚务权 袁开锋 曹丹 刘汉民 罗天祯 赖斯清 吴真 曾小芹 胡瑾 韩芳 沈赛珍 刘叔萍 邹宜民
瑞金县采茶剧团	瑞金县楚剧团、文工团	1958年	赣南采茶戏	地方国营	37人	刘良煌 钟世全 邹亮辉 李向雷 袁石长 谢家树 李明欣 邹勇 刘维东 王彩云 刘金凤 段小青 唐幼玲
崇义县采茶剧团		1956年3月	赣南采茶戏	地方国营	37人	李钟慧 胡盛达 蔡敖基 李帮桂 邓扬发 黄上逵 周昌会 王隆湘 萧柏林
定南县采茶剧团		1956年3月	赣南采茶戏	地方国营	42人	黎梅本 贯政 王元加 廖振洲 何根昌 卢瑾 蒋俐娃 罗士干 黄日成

（续表一）

剧团名称	原名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员
南康县采茶剧团		1955 年	赣南采茶戏	地方国营	40 人	蓝善才 阳士环 阳善绣 杨保东 刘昌钧 宣德培 卢瑞和 马万武 单廉佑 张翠萍 邓玉莲 萧心桂 叶培万 周水生
会昌县采茶剧团		1958 年	赣南采茶戏	地方国营	38 人	李正凡 曾祥俊 李声郁 萧为仁 吴冬生 钟智辉 钟恩红 钱新洪 徐丽浩 张文敏
龙南县采茶剧团		1954 年	赣南采茶戏	地方国营	48 人	邓曼克 何龙江 赖采定 廖珍凤 廖正水 廖秋华
大余县采茶剧团		1954 年	赣南采茶戏	地方国营	41 人	王际榕 王先才 周培兴 蔡良佐 周小庆 张祖伦 叶桂秀 朱儒禄 王凤开 严小光 邱清秀 黄丽珍 周小生
赣州市京剧团	群乐戏院、赣工京剧院	1956 年	京剧	地方国营		赵天鹏 真龄童 朱慧文 邱慕兰 赵美华 钟国福 黎意性 乔春雨 王恩施 黄鸿兴 史雄志 刘 勇 夏志祥 胡有成 张少盛 尤金海 刘效秋 尚玉昆 徐云鹏 冷晓枫 熊佩琴
赣州市越剧团	浙江金华文艺工人越剧团	1956 年	越剧	地方国营		范鹏 张志南 韩 鸣 岳忠唐 周桂芳 筱月红 娄桃芳 廿四奶 赵慧芳 王静
于都县采茶剧团		1960 年 5 月	赣南采茶戏	地方国营	37 人	刘声河 丁少年 李新莹 李耀华 刘重燃 杨才生 曾贞平 李晖春 黄玉英 华飞 李丽 王巧英 管世武 吴家盛
寻乌县采茶剧团		1956 年 7 月	赣南采茶戏	地方国营	34 人	古显庆 刘炳玉 谢春 刘本生 平黎彩 黄东成 彭东光 刘艳玉 彭梅荣 陈忠鉴 谢鲜兰 张小丰 凌丽娟 卢雯霞

（续表二）

剧团名称	原名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员
石城县采茶剧团		1960年5月	赣南采茶戏	地方国营	41人	赖德廉　赖德仁　侯祺幼　黄运兴　陈厚文　李黎明　陈玉生　黄琼　黄华英　罗德胜　石城
安远县采茶剧团		1959年4月	赣南采茶戏	地方国营	37人	何其昌　林桂香　刘必丰　江师来　张庭洞　杨会文　郑林英　宋雪华
信丰县采茶剧团		1955年7月	赣南采茶戏	地方国营	35人	张选淮　曹子庸　陈科兰　黄加卫　黄福兴　李饶升　张德鸣　吴龙章　刘勇　刘洪清　李剪彩　叶念英
上犹县采茶剧团		1955年5月	赣南采茶戏	地方国营	41人	毕必大　钟元芳　钟扶声　萧启文　何栋相　徐能素　冯振东　刘继悦　徐带保　卢小飞　黄郁英　李声群　舒俊芳　张郁英　李声明
全南县采茶剧团		1955年	赣南采茶戏	地方国营	33人	廖水树　袁善全　钟育林　余东生　谢建蓬　周康和　红松　徐昌鑫　李伟斌　吴勇全　刘叔贞　毛小玲　廖桂莲
兴国县赣剧团		1956年	赣南采茶戏	地方国营	44人	曹文郎　威仁安　丘隆伟　谢干文　萧行广　刘建兹　戚招招　罗辉程　张春林　王香生　朱良英　吴也春　申秋萍　卢桃英　张俊康
清江县采茶剧团		1955年	采茶戏	地方国营	35人	宋鹿文　南国维　谢青华　杨祖渊　罗适林　张国维
宜丰县采茶剧团		1955年3月	赣南采茶戏	地方国营	37人	饶彭玲　周雨生　赵善林　梁连根　刘爱秀　刘双全　周炳然
新余县采茶剧团		1951年12月	采茶戏	地方国营	47人	欧阳发　胡文藩　龚代淮　简久华　张继礼　刘光彩　刘祖武　章志刚　齐桂林　刘忠平　胡顺莲
奉新县剧团		1953年10月	瑞河锣鼓戏	地方国营	35人	刘兴生　罗康琳　王尔之　钱鸿清　胡勇　杨吉盛　彭学樵　张克生　邬贱生　傅健良　张美英　庚金秀

（续表三）

剧团名称	原名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员
丰城县地方剧团		1959 年 12 月	采茶戏	地方国营	47 人	丁科　丁焕庭　万千　朱秋根　熊栋则　郑元昭　贺岳岱　陈宗段　陈晓涛　熊飞翔　周国香　邹茹荣　袁春发　甘荣恩　熊光平　崔建芳
宜春县采茶剧团		1953 年 12 月	袁河采茶戏	地方国营	47 人	胡木水　欧阳治洪　王虹　芦永昌　杨大林　袁斌　柳芳弟　赵阳生　李冬　黄冬云　张春晖　李明娥　欧阳普芬
上高县剧团		1955 年 6 月	赣中采茶戏	地方国营	42 人	陈贤德　黄德铁　胡桔根　徐正浩　罗秉权　周建义　安昌　余奋　萧金花　马玉玲　张玉琴　黄新民
靖安县采茶剧团		1956 年 9 月	高安采茶戏	地方国营	34 人	邓东风　黄乃坚　王尧生　华武　陈六如　曾峰林　杨云才　邓斌　邓人淑　吴杰兵　朱又境　王春华　刘采嫦　邹新生　涂名桃　朱哲蓉
铜鼓县剧团		1952 年 7 月	高安采茶戏	地方国营	62 人	刘俊民　王攸彦　曾春生　季本标　刘康　邹友安　梁国贤　赖文峰　刘清丙　李逢春　鲍迫建　刘新福　胡高峰　张润树　胡敦桃　钟瑜玲　胡翠凤　徐晓虹
余干县赣剧团		1952 年	赣剧	地方国营	50 人	胡立源　傅水庚　王普水　李双田　孙清英　余铁雄　徐志伟　余炳春　周小平　李祖武　彭又保　江丽君
万年县赣剧团		1958 年	赣剧	地方国营	46 人	吴子茵　黄中桢　方云福　姜子云　汪信仁　程清枝　饶品新　鲁早凡　高文蔚　刘小明　沈怀林　程爱珍　张柔柔　汪素兰　卢湘玲
乐平县赣剧团		1950 年 9 月	赣剧	地方国营	83 人	黄惠文　王清玉　余彩兰　陈熠　王新祥　黄长善　徐福寿　朱景森　杨永安　马祖熙　王湘之　余金枝　徐高生　杨云良　程志雄

（续表四）

剧团名称	原名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员
铅山县赣剧团		1953年	赣剧	地方国营	45人	韩树屏　郑涛章　吕锡炎　张明正　董森保　娄富元　李培纯　毛新华　甘泉水　魏根林　熊公鑫　李强　黄镇坤　徐彩云　应洁蓉
德兴县赣剧团	上饶专区继红赣剧团	1969年3月	赣剧	地方国营	49人	陈仕清　吴享庆　郑昌荣　邱新生　方更生　吴仁铣　俞洪春　潘宣英　江维康　樊饶珍　谢锡林　吴文道　王先林
上饶县赣剧团		1951年5月	赣剧	地方国营	51人	余金彬　傅士杰　郭佐民　吴国建　卢国复　王诚平　王生仔　谢韵金　邱忠其　洪渭春
玉山县越剧团		1956年12月	越剧	地方国营	50人	夏云　沈水海　俞景陆　严怀德　刘树炳　聂道格　张炳森　黄宗昌　郭金树　周振英　吴冬华　祝慧英　姜芳英　季琪花　王宝仙　邢幼琴　王良珍　周凤英　高锦云
广丰县越剧团		1957年	越剧	地方国营	48人	吴亨录　李艳芳　俞景园　邓曼霞　刘乃兴　鲁文锦　黄晓砻　茹少卿　潘奕虎　陈晓丽　姚莉萍
鹰潭市越剧团		1961年	越剧	地方国营	68人	江寿长　陶英　马锐　万新国　李杜基　黄月峰　吴越　张向本　俞雄飞　邓国平　李瑾　胡丽娟　周枚　王月芳　沈美琴　崔经芬　陈秋云　袁玉君　李丽华
横峰县越剧团		1956年	越剧	地方国营	51人	单婷芳　朱新民　丁大魁　茅文华　单良君　储爱娟　王素珍　姚晓燕　王灿萍　卢智清
贵溪县采茶剧团		1966年	赣东采茶戏	地方国营	29人	张定国　占素琴　邱连元　江泽业　黄祖　陈干水　易建　张永佩　张桂珠　李卫　陈美荣　魏志远

（续表五）

剧团名称	原名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员
吉安市京剧团		1949 年	京剧	地方国营	90 人	李德月 苏永德 张修垂 程英萍 王舒钰 苏永利 刘忠 李庆红 程英生 郑小三 李康民 李洪康 陈英奎 王世英 新云秋 尹增珠 赵幼华 穆奇侠 杨德禹 张吉生
吉安县采茶剧团		1956 年 5 月	吉安采茶戏	地方国营	56 人	欧阳广安 刘吉甫 裘宗元 陈木英 李舜华 周燕生 吴湘英 袁月林 匡萃达 郎新华 文富姬 傅江 黄桂如 王善慈 梁必炫 刘秋莲 王在津 陈其玉 谢昉皓 邹建礼 周瑞兰
峡江县采茶剧团		1958 年	吉安采茶戏	地方国营	50 人	朱斌 梁礼钢 江毓华 郭丽华 韩春玲 袁杏秀 宋柴生 袁尔鹏 陈美琴 宋国英 邱铁军 邓师圣 朱远茂 胡善绍 王希从 周黎明
莲花县采茶剧团	莲花地方剧团	1958 年 8 月	赣西采茶戏	地方国营	48 人	贺一清 刘德程 贺洪生 李美媛 贺金莲 刘志南 舒水娣 刘砥南 贺新琴 张铁锤 李萍 刘佐才 文炎林 杨其良 颜美兰
宁冈县采茶剧团	井冈山文工团	1959 年 6 月	赣西采茶戏	地方国营	45 人	廖石方 丁贤堃 吴智远 吴渝桂 吴光明 焦凤仙 杨淑珍 李展祖 尹志民 王芳源 徐光明 梁昌升 戴秋芳 黄金辉 徐祖犹 刘金莲
新干县采茶剧团	新干县地方剧团	1958 年 7 月	吉安采茶戏	地方国营	53 人	杨安如 朱小兰 周赞富 曾日升 邓菊英 胡大海 胡玉萍 张海祥 杨 干 杨金梅 洪水莲 郑兴根 邹少云 熊腊根 邓华清 吴文荪
万安县采茶剧团	万安县地方剧团	1956 年 3 月	赣南采茶戏	地方国营	45 人	赖丽华 许光伟 叶 英 朱冠生 萧德平 萧永德 刘重任 郭达志 萧万英 郭隆华 徐桂林 郭彩虹 谢一玮

（续表六）

剧团名称	原名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员
遂川县采茶剧团		1956年4月	吉安采茶戏	地方国营	47人	宣克　罗声权　丁美谟　丁美训　黄金发　刘细女　邢桂香　王迪莱　彭学淦　项满香　阮华乐　郭伦云
泰和县采茶剧团		1958年8月	吉安采茶戏	地方国营	46人	夏其绣　郭恒仁　梁士羡　王俊淦　黄光烈　魏桂花　任祥炘　罗大毛　夏其河　罗日铣　杜凤英　叶青娥　邓圣牛　唐云凤
永丰县采茶剧团		1953年3月	吉安采茶戏	地方国营	45人	龚雅各　曾广才　李践　胡文学　简兰英　刘采萍　刘厚荣　曾献忠　萧子文　李力　王云龙　孙康生　李秀生　刘少萍　傅冬生　姜成尚　孙水英　余菊生　萧冬英
安福县采茶剧团		1958年10月	吉安采茶戏	地方国营	53人	彭凌凡　朱海凡　梁必炫　吴瑞兰　李春宝　王亚珍　刘明　贺龙友　段承一　王颐　陈朝珠　刘正洪　胡木衫　刘容顺　邱承萱　邹庭著　杨发秀
吉安市京剧团	新兴剧院	1956年重建	京剧	地方国营	78人	范宜俊　李洪康　筱花楼　郭洪昆　王世英　新韵秋　郭鸿卿　程英奎　程英萍　苏永德　赵幼华　穆雯秋　穆奇侠　李顺田　周长根　李庆红　杨德禹　张吉生　罗占元　李一　刘忠　余正玲　尹西茜　尹蟾珠　刘永利　彭云华
东乡县采茶剧团		1956年6月	抚州采茶戏	地方国营	53人	何锋　黄早梅　陈汝东　朱德和　徐天然　张留声　陈明显　李琼秀　艾国全　胡赣玲　金慧芳　陈红红　饶义昌
黎川县采茶剧团	黎川京剧团	1953年3月	抚州采茶戏	地方国营	30人	涂宗勤　魏少明　夏清明　杨慕欧　高大成　周玉珊　李湘萍　吴月英　郭文光

（续表七）

剧团名称	原名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员
南城县采茶剧团	抚州市文工团	1960年5月	抚州采茶戏	地方国营	58人	黄金亮 刘善良 黄刚 涂世林 胡应生 方国庆 张明剑 熊亦巧 黄小霞 邱剑红 陈瑾 李春元 何水保 黄国亮 林士龙 李向明
临川县采茶剧团	临川县地方剧团	1959年	抚州采茶戏	地方国营	48人	何继男 傅捕兹 熊哨空 桂绍林 胡龙水 郑振东 陈志茂 余锦荣 汪高发 吴文发 章玲
金溪县采茶剧团		1956年8月	抚州采茶戏	地方国营	67人	徐正付 陈昉 元荣宗 郑兴伦 萧风光 陈海英 何桂龙 周菊花 陈留根 傅丹芬 王水清 左敬川 吴高权
南丰县采茶剧团	南丰县文工团 南丰县京剧团	1979年	抚州采茶戏	地方国营	60人	蔡森荣 李腾芳 杨小华 廖明芝 万开太 叶丽娟 黄助文 卢小梅
乐安县采茶剧团	乐安县地方剧团	1958年	抚州采茶戏	地方国营	62人	邓继环 洪光明 丁学祥 黄荣清 占风茹 余国忠 陈千成 裔式荣 殷敏
永修县剧团	永修京剧团	1956年	南昌采茶戏	地方国营	55人	罗永生 胡再学 聂伯樵 王德凤 王义江 洪义明 陈金保 罗时芹 黄春元
九江县黄梅戏剧团	九江县文工团	1969年	黄梅戏	地方国营	51人	刘昌荣 王凌青 胡习成 柳波 吴必胜 于青松 娄启万 萧鉴静 黄红艺 程义芳 黄冬枝 张文庭 张小荣 夏柏英 周关水
彭泽县黄梅戏剧团		1956年4月	黄梅戏	地方国营	41人	魏祖胜 朱世盖 倪合天 潘巧 周虎培 余必雅 王泽荣 陈伯华 刘增产 孙少东 齐俊云 唐娟娟 谭爱静 王爱玲

（续表八）

剧团名称	原名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员
都昌县黄梅戏剧团		1959年	黄梅戏	地方国营	59人	宋德来　占迪生　江常烈　马佩君　江东吴　李天宇　项立棠　黄友和　刘月生　陈义　邵爱海　杨淑君
星子县黄梅戏剧团		1958年	黄梅戏	地方国营	58人	钱远吉　谭润香　尹少群　李守强　易晨晖　薛自泰　姚仪　江山　胡茂舒　黄碧青　吴惠兰　彭文勋　张官保　张云香
德安县评剧团		1960年	评剧	地方国营	55人	威晓云　葛金海　白素臣　周玉林　漆兰泉　徐敏　刘同达　杨玉华　王桂珍　王桂花
武宁县京剧团		1956年2月	京剧	地方国营	62人	刘子余　孙晓文　邹芙蓉　王有才　王继武　王新根　戴义瑞　郭少兰　席芳芳　黄祖德　王滋槐　闵正亚　庄扣民　杨福珍　何国权　周炳林　石教成　阮木生　柳武进
上饶市越剧团		1956年	越剧	地方国营	69人	周万开　佟美玉　徐广森　卢国强　刘晓凤　叶筱英　沈荣生　李廷楷　陆广成　赵淑云　应月梅　戴柳青　马莲娥
资溪县采茶剧团		1960年	抚州采茶戏	地方国营	47人	余任高　徐三苟　黄金荣　王建国　吴毛葆　李金荣　徐新丁　薛龙　蔡小军　周虹
湖口县黄梅戏剧团		1956年	黄梅戏	地方国营	49人	杨威胜　张金爱　陈斌　李直纯　金光辉　王炳珍　石亚莉

票友社、剧社、新戏团与业余剧团

江西的业余戏曲演出活动，历来十分繁荣，非常活跃，其组织形式与内部结构，大体与职业戏班相似，一般都设领班、主事，亦有简单班规条约。其演出时间，多以各成员职业之忙闲而定。忙时不演，闲时多演，每逢年节或喜庆活动，则大演特演。唱什么腔，演什么戏，皆随各班的不同条件与喜好而变异。同一戏班演唱多种声腔，或一个戏班同属两个剧种者，也屡见不鲜。凡学生组建之戏班，多在寒暑假期中进行活动，大都以扩张声势，广造舆论或开展某种募捐为宗旨，尤其是苏区新戏团，既是演出队，又是工作队，宣传队，战斗队。为革命战争胜利，为苏维埃建设而长年与工农兵相结合，深入在革命、生产的第一线上。

中华人民共和国成立后，群众性的文艺宣传活动普遍展开，全省各地数以千计的农村、厂矿、机关、学校、团体、街道等各行各业各种类型的业余剧团，蓬勃兴起。这些业余剧团，多为各行各业的戏曲爱好者农闲工余自愿结合、时聚时散的季节性性质，它们人员机动，行动灵活，并能及时配合各种中心工作，突击创作排练一些文艺节目。数十年来，在剿匪反霸，支援前线，土地改革，抗美援朝，农业合作化等一系列政治运动中，发挥着很大作用，日益兴盛。“文化大革命中”许多业余剧团被迫停顿或解散。1979 年以后，随着社会政治的稳定和经济的发展，再度复兴，相继涌现出了大批阵营整齐、装备良好、机构健全、制度完善、演出质量较高、活动经常、自负盈亏的乡村级业余剧团，以致形成一支极其重要的群众文艺队伍。

甘坊玩艺堂　清咸丰年间(1851—1861)创建于奉新甘坊横桥村。首代班主不详，至中华人民共和国成立前夕，第三代班主为李多正。成员有李以新、彭嗣远、李二华、李识新、李如松等十多人。演出为坐唱形式，唱高昆乱三腔，在本地经常参加年节喜庆活动。演出剧目有《郭子仪上寿》、《硃砂记》、《陈姑赶船》等。该班散班时间及原因不详。

万亿堂　早期坐堂班。约清同治年间(1862—1874)创建于兴国。演唱昆曲、南词，原名为“韶堂”，创始人萧熙。光绪二十七年(1901)，由朱斌、朱贤、萧大鸿、王维画等牵头，邀请表画师郭敬喻、教师刘学昆、萧能仁、萧全仔、吕贤汉等人，组建“万亿堂”。演出剧目有《目连传》、《西游记》、《山伯访友》、《戏牡丹》、《杀惜活捉》等。唱腔以南北词、滩簧为主，兼唱昆腔。每年农历八月初一至十五，在县城西门口万寿宫举行演出，日夜两场，颇受称赞。有“朱家小姐、萧家丫鬟、王家猴王”之美称。

五柳居丝弦会　业余昆腔清唱团体。清光绪年间(1875—1908)成立于南丰。发起人兼会长刘琴铭(告老还乡进士)、刘同铭、鲁琪光(济南知府、书法家)。“五柳居”乃刘家书房之名，该会活动地点亦设于此。邑人名士吴宗慈、赵慕初、刘文江、刘千里，举人赵云锋，秀才周禾山均为该会会员。他们依照《文人雅趣》、《太吉元音》二书，学练吹拉弹唱。不久，

善唱昆曲的饶兰荪从苏州辞官归里，加入该会，从此，该会自奏自唱，盛极一时。刘琴铭、刘同铭、鲁琪光相继去世后，又有谢志贤、谢昆南、李幼云、鲁漱华、揭元赓、吴赉会、江蓝田、赵丽暄等入会，并改丝弦会为九成社。同时，添置了铜器，增加了打击乐，并在望仙桥购置民房数间，作为社址。规定农历六月二十四日老郎祖师诞辰为会期，以房租为办会资金，以习昆曲自娱为宗旨，利用业余时间，练锣鼓，吹奏〔双单火爆〕、〔大上下场〕、〔十景造台〕、〔闹元宵〕、〔凤蝶穿花〕等曲牌，夹打昆曲"决战"、"挑战"及小曲间奏，称为"昆曲铜器"(实为民间灯彩)。民国初年(1912—1920)，离城五华里的市山乡清末秀才揭文卿、邱久珍、揭荷荪等十余人至该会学艺，回乡后成立市山昆腔分会。民国二十年，该社人员老化，活动趋于停顿，会员周乐山、吴赉会、鲁漱华、揭元赓、赵丽暄、揭文卿等又采取父教子的办法在赵宅书舍学练三年，救活了丝弦会。后因时局维艰，人员离散，处于半停顿状态。抗日战争开始，曾世美由上海避难返梓，又牵头邀集文化教育界夏静山、揭振民、赵珊清、刘炽章、邓兰芝等人入会，该会又坚持活动。抗战胜利后，曾世美回沪，会友亦多离散，该会活动不经常。中华人民共和国成立后，望仙桥社址房产归公，乐谱乐器，分散保管，不久又散失无存，该会终告消亡。

景德镇文词堂会班　约清光绪初年(1875)以来，景德镇的文词堂会班，遍布全镇，较为著名的有：清光绪十五年由顾眯子、刘团头为首组建的"高乐堂文词堂会班"，清光绪二十三年由汪寿山、汪启明组建的"喜乐堂文词堂会班"。民国六年(1917)由吴贤良、吴海青、乐希毛组建的"永乐堂文词堂会班"，民国二十五年由余松标、杨妮妮、张焕生组建的"永乐堂文词堂会班"，民国二十七年由张定山、汪天生组建的"新乐堂文词堂会班"和民国三十一年由周求高、冯作茂、夏巧亭组建的"义乐堂文词堂会班"。这些堂会班，分别活动于本镇城乡，多为婚嫁、祝寿、暖窑神等活动演唱。由于人员不十分固定，有的人分别参加两个堂会班演唱，谁接洽了一堂演出，谁便是临时班头。所得收入，除付给艺人工钱(俗称"掌子钱")外，还须上交一些给堂会，以作公共积累。抗日战争前，全镇各文词堂会班，很少有女艺员加入。抗日战争后，女子唱堂会或男女艺人合唱堂会之风，逐渐盛行。主要演唱剧目有《八音天官》、《文公上寿》、《文表借衣》、《秦雪梅教子》、《吕蒙正祭灶》、《磨房会》、《窦公送子》、《韩湘子化斋》、《僧尼会》、《王婆骂鸡》、《永乐观灯》、《花亭会》、《清风亭》、《乌龙院》等。演出多为自拉自唱，或一人兼演几角，亦有专唱一角者，一般为八至十余人，生旦净末丑齐全。有的堂会班还有专门的桌围、椅披、烛台、瓷板小屏风等，很受群众欢迎。

喜乐堂　景德镇市〔石牌调〕堂会班。清光绪二十三年(1897)为旅景安徽歙县洪琴汪家同族人倡建。创始人汪寿山、汪启明。成员多为汪姓子弟，共有二十人。唱腔为安徽〔石牌调〕。演唱剧目有《打金枝》、《打龙袍》、《皇母上寿》、《打八仙》、《打鼓骂曹》、《独占花魁》、《彩楼配》、《游龙戏凤》等。主要乐器有大小锣、大小钹各一，二胡、京胡各二，点鼓、大鼓各一，大中小唢呐各一，月琴、三弦、琵琶、短笛、箫各一。凡开场打闹台奏〔齐天乐〕、收场

奏〔清平乐〕。该班陈设讲究，二十个座位均披苏绣椅披，桌边均挂绣花桌围，椅披桌围均绣“喜乐堂”三字。该班原为业余爱好者的戏曲清唱班，按规定于每年祭祀日活动。后因多方盛情邀请，也为人家喜庆、婚事唱贺。一般人不易请到，凡请到者，必备上等酒席款待。该班汪寿山，文化修养颇高，既能编词度曲，又能操三弦、琵琶、月琴三种乐器，还兼唱主要旦脚，其音调圆润、吐字清晰，很受听众欢迎。民国三十年(1941)七月，遭到日本侵略者飞机的狂轰滥炸，四大箱乐器、道具俱毁。该班随之解散，前后历时四十五年。

唱东社　瑞河戏坐唱班。清末民初创建于宜丰，班主为前清秀才漆福衔、漆企生，全班三十余人，唱高、昆、乱三腔(常称“瑞调”，即瑞河戏)。该班系由宜丰社会名流组成。演出不卖票，不包场，不赶堂会，乡亲有婚嫁寿诞，请之即去，闹完就走，不收报酬，只需酒席招待，每逢节日或庙会，亦演出助兴。演唱剧目有《三顾茅庐》、《百忍图》、《兴汉图》、《龙凤呈祥》、《满堂福》、《三娘教子》、《桑园寄子》等百余个。民国二十四年(1935)后，班内成员不满足于坐唱，遂用一百四十块银元购买上高黄君才的一副京班全部戏箱，在宜丰县城的城隍庙内建社开台，改唱京剧。该班散班时间及原因不详。

小港嘴坐堂班　饶河戏坐堂班。约民国初年(1912)组建于景德镇小港嘴。其成员多为菜农和邻近瓷厂的工人。主要有萧泉水、彭春发、程书根、盛火保、余海生、占明良、江发仂、重阳佬、程霞林、萧集胜、冯承发、程宣浩等。大都能拉会唱或能打会唱，并演唱数角。中华人民共和国成立后，因大部分成员年迈、亡故而停止活动。

方园得坐堂班　饶河戏坐堂班。约民国初年(1912)组建于景德镇饶州会馆。班头赵大恩(绰号“方圆得”)，主唱旦脚，能拉会唱，很有名气。主要成员有赵子枫(绰号“卖荀”)、廖罗汉、余道齐(绰号“莲湖佬”，各行各角均行，人称“补破片的”，也称“满台窜”)、告化佬、恩和尚、查德祥、冯木林、余桂生、余黑头、陈春福、江荣喜等。他们不仅唱得好，而且各个行当均行，人称“八把椅子可以乱坐”。多为瓷业工人，能操多种乐器。据称其中有的人的唱曲水平可与饶河戏四大名班的名角媲美。1960年后，因班子人员老化，停止活动。

同福堂　瑞河戏坐唱班。民国二年(1913)成立于上高城南李家街“福成夏布行”内。由初斋公、严三相公、老古板、万荣、汪告等十四家商店的少公子组建。学唱昆、高、弹三腔和民间清音小调，擅演《昆龙交情》、《七仙女》、《十二个月花》和《十番》等剧目。多为大户人家娶妻嫁女捧场坐唱，也为元宵花灯和朝拜菩萨伴奏。民国十九年(1930)中国工农红军路过上高时，有一干部住宿于此，得知该班活动情况后，建议改为“人民俱乐部”，并亲自笔书写了“人民俱乐部”匾牌，嘱妥保存。红军走后，主事人怕担风险而商定散班。

赵敬煊坐堂班　饶河戏坐堂班。民国三十年(1941)前后组建于景德镇。其成员多为瓷业工人。主要有赵敬煊(绰号“三不像”，兼唱正生、小生、大花，亦能操多种乐器，常当堂会班头)、江润生、余耕自、石禾得、江炳孔、江云荣、张学浩、张学模、江小禾、刘千里、吴冬生、蒋三喜、朱正昌、王福台、金世仁、余昭祥、余昭年、余海生、王月英、余息胜、陈功利、

余黑牡等。演唱剧目多为饶河戏传统剧，如《龙凤配》、《龙凤阁》、《芦花荡》、《辕门射戟》、《穆桂英挂帅》、《满堂福》等。除在市内演唱外，还曾到过市郊和邻县集镇演唱。中华人民共和国成立后，转为业余剧团，继续活动。

南昌市豆芽巷采茶戏班　创建于清宣统末年(1911)，延续至今。该班成员，多以卖豆芽为业，每逢旧历年、节演出。在当地方圆十余里市郊和市内颇有影响。该班演员学戏，从无剧本，专由师傅口授。戏装多用菩萨、道士的衣袍和新娘子的绣花鞋代替。道具等物，一般都靠求取资助购置。抗日战争期间，戏装、道具被毁。1957年由南昌市豆芽社重新组建，并重置服装、道具。继续演出。"文化大革命"中，再度被毁。1975年由东湖区青山路街道办事处(时称"公社")重新组建，再度拨款、集资，新添服装、道具，重新演出。直到1981年因该班成员变动较大，无形中散伙。目前只在旧历年正月，临时凑集数人，坚持演出。该班历时八十余年，第一代演员和创始人为严九和猴头，第二代为王鳝鱼，第三代为李木秀，第四代为胡名思，第五代为吴细佬。该班主要上演剧目有《秦香莲》、《合明镜》、《方卿戏姑》、《卖水记》、《荷包记》、《卖花记》、《落店换妻》等。

铜鼓县文明新剧团　业余戏曲团体。民国十年(1921)由铜鼓旅省学生倡议、本县学生响应，少数政界人士参加而组成。民国十一年至十四年，每个寒假均有演出。演出剧目有《安重恨》、《鲍市芝兰》、《澳洲历险记》、《重逢》、《小我误》、《爱河潮》、《山茶花》、《巧制悍妇》和自编剧目《迷信毒》、《初到南昌》、《骗中骗》、《言语错》、《婚姻误》、《新莲花落》等。该班散班时间及原因不详。

西塔玩艺堂　民国十三年(1924)前后，奉新西塔大庄村唐扬生为头，请来修水的师傅胡仁柳，教唱汉剧。学习和演唱的剧目有《满堂红》、《华容道》、《巡查北河》、《公孙胜辞山》等。胡仁柳不仅教戏，还宣传惩恶扬善思想，要大家联合起来，并将"玩艺堂"改名为"联合堂"。几年后，胡仁柳参加了革命，在其影响之下，"联合堂"大部分成员也参加了革命。该班随之解散。

己巳票房　京剧戏班。民国十八年(1929)己巳九月初组建于南昌市真真照相馆内。班主陈函舟。成员除其四个子女和两个儿媳外，还有朱月斋、徐宝元、林敬平、李二华、廖大可、彭克庚、熊梦谱等。搭班合作者有李万春、金伯荃、张韵生、陈鹤峰、高百岁、刘奎英、郑亦秋、徐碧云、刘筱衡、真苓童、筱在楼、苏兰舫、庄鸣鸾、朱翠梅、金牡丹三姐妹以及南京名票徐子义、北京名净焦宝奎、南方名旦醉丽君等。经常上演的剧目有：《法场换子》、《桑园寄子》、《打鼓骂曹》、《武家坡》、《战樊城》、《河桥饯别》、《朱帘寨》、《清风亭》、《华容道》、《奇双会》、《甘露寺》、《借东风》、《水淹七军》、《宝莲灯》、《群英会》、《失印救火》、《汾河湾》、《御碑亭》、《文天祥》等。该班曾在泰和、吉安、赣州等地演出，直至1957年2月才终止活动。

新乐堂　京剧票社。民国十九年(1930)前后，创办于景德镇小南门头。由半医半艺人员张定山(绰号"油嘴")邀集其他艺友组建，既唱京剧，也唱文词。主要成员有张定山及

其女儿张正秀、女婿陈文斌等。一场堂会，一般只需八至十人，生旦净末丑齐全，演唱者一般兼操乐器。通常都是应约先到某个茶馆集中吃茶点，再去东家吃酒，然后再唱堂会，唱完堂会，再吃一餐酒。一般只少量收点箱租钱和琴弦钱或不收钱，演唱剧目，多与婚嫁喜庆、祝寿、满月等有关，即所谓彩头戏，视东家要求而定。主要有《龙凤呈祥》、《彩楼配》、《满堂福》、《郭子仪拜寿》、《赵颜求寿》、《观音送子》、《花园得子》等。

高老三教戏坊 京剧票社。民国十九年(1930)由流落艺人高老三父女在景德镇小黄家上弄创办。参加人员有：少老板刘国和、胡国辉，教师陶伯舜，老板邵继文、黄子明，医师薛秉清，瓷工水保和阮华庭、黄宝良等。演出剧目有《黄金台》、《查头关》、《南天门走雪》、《三娘教子》、《捉放曹》、《空城计》、《女起解》、《武家坡》等。常演于本市礼堂、会馆等处，颇受群众欢迎。

同庆票社 京剧票社。民国三十一年(1942)前后，由瓷业行商同庆帮(多为湖北鄂城葛店镇人)创办于景德镇富商上弄(今富强上弄)花园里的同庆公所。社长张锡藻。主要成员有陈德安、周木生、谢太星等。多为湖北同乡青年瓷商、职员等，约五六十人。演唱剧目有《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》、《捉放曹》、《乌盆计》、《洪羊洞》等。曾演于湖北书院戏台和老明星大戏院等地，颇受欢迎。

应钦中学郃月剧社 业余京剧戏班。民国三十一年(1942)秋创建于金溪，班主曾仲鲁(留日生)原系北平师范大学教授，金溪县流离乡东坑村人，京剧“名票”，曾拜过马连良为师，擅演须生。该班以其一家为台柱。主要成员有曾之长女嘉铭、四女嘉贞、幼子幼鲁、三子少鲁等。常演剧目有《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》、《四郎探母》、《御碑林》、《打棍出箱》、《捉放曹》、《玉堂春》、《龙凤呈祥》、《红鬃烈马》、《法门寺》、《凤还巢》、《鸿鸾喜》、《大劈棺》、《黄鹤楼》、《华容道》以及抗日救亡现代剧《血债》、《粮食》、《放下你的鞭子》等。1948年，应钦中学奉命迁往抚州，该社不宣而散。

经楼娃娃京剧班 业余京剧戏班。民国三十二年(1943)由清江经楼木业商人的子女组成。理事长陈铭万，总务长徐永华。余班三十二人，最大的十六岁，最小的十一岁，上演剧目有《龙凤呈祥》、《追韩信》、《北汉王》、《潇湘夜雨》、《玉堂春》、《打銮驾》、《探阴山》、《溪皇庄》、《八蜡庙》、《花蝴蝶》、《汤杯自刎》等。花脸黄国诚，嗓音宏亮，身段优美，颇有名气，十三岁小生陈水秀，唱做俱佳，一时叫绝。该班常在临江、樟树演出，很受各界欢迎。1945年应邀至吉安复兴舞台演出，连演十天，场场满座，轰动全市。该班散班时间及原因不详。

临江中学京剧组 业余京剧戏班。民国三十二年(1943)由熊大同创办于私立樟树临江中学。旨在活跃师生文娱生活。该校聘请邻县有名望的艺人陈文甫，票友舒云、陈晓农，名演员朱启彬、关晓秋以及音乐、美术老师来校任教。购置了京剧服装、道具。每天上午课外活动时间和晚上自修时间，进行京剧教学活动，经过一个多月的教学，挑选了三十

余人，每个星期举行京剧晚会，演出一些新戏，并先后在本校礼堂为师生演出三百多场。每逢纪念日和节日，在县城中山纪念堂对外公演。从开办至中华人民共和国成立前夕，共排演了《上天台》、《探阴山》、《六月雪》、《骂殿》、《扫松下书》、《张松献图》、《黄金台》、《四郎探母》、《女起解》、《空城计》等五十余出单折和十余本整本戏。该班散班时间和原因不详。

浮梁平剧社　京剧票社。民国三十七年（1948）成立于景德镇原陶业管理局（今景德镇市人民政府办公大楼后）。社长周春波（曾任三青团浮梁县委书记长，擅唱黑头），干事长江问湘（名中医）。成员除名票友金桂芬、李福田、王鉴泉、薛秉清、陈文斌等人外，多为国民党专员公署、浮梁县政府等机关的小官吏、职员、太太，约三十多人。参加者，每人交两块银洋。演出剧目有《群英会》、《贺后骂殿》、《打棍出箱》、《独木关》、《洪羊洞》、《法门寺》等。中华人民共和国成立前夕，因国民党政局不稳，该社活动告停。

宜春人民俱乐部　民国二十一年（1932）成立于宜春。发起人郭廷杰、万永辉、叶焕材、王文贤、刘芳华、张连芳等。民国三十七年，会员发展到八十三人。该部主要活动有三：一为成立戏班，不惜重金聘请湘剧名师传艺，购置戏剧服装、道具，每逢节日，公演新戏，如《十三福》、《魁星点斗》、《郭子仪上寿》及《封神榜》、《三国演义》中的折子戏等；二为开设"袁江大戏院"（今市招待所），邀请外地湘剧戏班（如"同庆班"、"常凤玉班"等）来宜献艺；三为"赛神"，每年七月举办一次"包公出行"的大型敬神游行活动，象征公正廉明、万民敬仰之意。包公生辰那日，出动灯彩（如"社火"、高跷、化妆故事、马灯、鱼灯等）。抬着包拯塑像，鼓乐喧天，穿市而过，两边商市居民燃放鞭炮，焚香膜拜，热闹非常，蔚为壮观。民国三十四年抗日战争胜利后，该部卷入地方杨、谢派系斗争的政治漩涡中，活动日渐消逝，至中华人民共和国成立前夕解散。

樟树镇伶界职业工会　民国二十六年（1937）成立于樟树镇。由艺人张虎臣召集居住在该镇的各行艺人组成。会员五十四人，选出理事十三人。理事长赵桂枝，常务理事马凯臣、张虎臣，常务监事周超然，监事王自美、饶守仁。会员中女性十六人，最小十三岁，一般二十多岁，男性多在四十岁以上，最大的六十多岁。每天下午课外活动时间和晚上自修时间，进行京剧教学活动，经过一个多月的教学，挑选了三十余人，每个星期举行京剧晚会，演出一些新戏。先后在本校礼堂为师生演出三百多场。每逢纪念日或节日，在县城中山纪念堂对外公演。从开办至中华人民共和国成立前夕，共排演《探阴山》、《六月雪》、《骂殿》、《扫松下书》、《张松献图》、《上天台》、《黄金台》、《四郎探母》、《女起解》、《空城计》等五十余出单戏和十余本整本戏。该班散班时间及原因不详。

清江合峰学社　创办于民国三十五年（1946）。由国立中正大学清江籍学生沈世京、陈汝修、陈汝齐、简廛生、刘晓初、罗诚美、张林生等在樟树镇倡建。社长刘晓初，有成员三十余人。活动时间是寒暑假，主要内容是搞戏剧活动。该社成立时曾在当地社会服务处举行招待会，演出了具有反封建意义的名剧《绿窗红泪》。

樟树镇清唱职业工会　民国三十七年(1948)成立于樟树镇。由该镇马凯臣、赵桂枝、张臣、张国仁、贾玉山、关定、陈桂生、黄金山、陈金山等召集同业人员组成。有成员一百七十余人,多为十六岁至二十岁的男女青年。新入会者须有两名会员介绍,每个入会者都要记下姓名、年龄、性别、指纹。会员们分别住在本镇的院前、辛家巷、史家巷、横巷口、黄泥塘、裴家巷、雷家巷、晒谷场、麂江大戏院附近。

赣州老郎庙　戏剧行会。清同治年间为都仓庙,设在今赣州市东北路南京路拐弯处八角井旁(井已毁)。民国三十年(1941)前,仅存进门处弥勒佛及韦陀塑像,原大殿已改为老郎庙,内供老郎,题匾曰:"广寒宫"。民国前后,戏班中无住处者,多住庙内,是艺人活动的组织及场所。今已一再拆建,旧迹无存。

玉山老郎庙　戏剧行会。坐落在玉山县城西门至北门城外围拐角处,即今瑾山小学校址。民国三十年(1941)日军入侵时被毁,据老艺人严有源、郑享宝、徐玉芳等人说,每年农历年终,各戏班封箱后,艺人纷纷回家过年,某些无家可归的艺人便借此栖身。春节过后,则各奔其主。

金溪浒湾老郎会　戏剧行会。成立年代不详。会址设在金溪浒湾的老郎庙。首任主事姜兴仂(又名"揽班头")。主要成员有徐兴茂、唐济太、余有仂等。主事和其他成员由会员选举产生,其职责是专代本镇各行业、街道、乡镇及个人到各埠"写戏"(即请戏班),义务性质,不计报酬。该会经费大部分由会员捐赠,小部分由写戏甲方给少量酬金。主事一人脱产,其他工作人员义务服务,不拿报酬。就连脱产主事的主要生活来源也不靠老郎会经费,该会仅补贴一点劳务费。该会主要任务是上门"写戏",同时也负责接待外来戏班。既负责说合,代甲乙双方签写合同,还包租赁运输工具(一般是民船)。艺人可以在老郎庙免费住宿,遇有"坐把"(停演),该会还代为赊米及寻找演出地点。艺人在本地演出期间生病,无力就医,该会免费为其寻医找药。若不幸病故,还负责安葬和料理后事。老郎会不仅负有上述职责,而且还是镇上京剧爱好者的聚会场所,会员们在这里自找对象,拜师收徒,票友们可以在这里粉墨登场。经常演出的京剧剧目有《碰碑》、《骂殿》、《钓金龟》等剧。每年农历正月十五日为老郎会会员大聚会之日。会上,要公布帐目,研究新的一年的安排和打算,中午聚餐,参拜老郎菩萨,开展同乐活动。该会一直延续到日本侵略军窜扰浒湾之后,因庙宇倒塌、会员流散而停止活动。

八友会　苏区采茶戏戏班。民国十三年(1924)创建于武宁县安乐林。创始人李云溪。主要成员有李云溪、祝宇堂、董有盛、刘堂亨、方贤宗、潘息文、李云春、李云彩、李高保、刘先顺等。该班以唱武宁茶戏作为公开活动,暗地联络农友,宣传革命,组织具有农会性质的"公益会"。演出多为揭露旧社会的黑暗,激发农民反抗情绪的剧目,如《告堤坝》、《告钱粮》等。1929年,李云溪调任苏维埃政府书记,李云彩被捕,该班作为革命的外围组织被迫停止活动。后在李云春、李高保带领下恢复演出,不久,又因国民党反动派的猖狂围剿而被

敌人搞垮。李云溪、祝宇堂、刘堂亨、李云希、李高保等人均先后被敌人杀害。至今，该班的后辈演员李曾盛处还保存有该班当年演戏用的拐杖和乐器等物。

修水县化装演讲团 成立于民国十九年(1930)。团址设在修水县朱溪厂(今朱溪乡)，负责人王露(张伯群)。有演职员三十名，多为热心革命的进步青年知识分子。该团不讲排场，设备简陋，服装、道具多为当地戏班赠送或缴获的战利品，有些道具则是采取演到哪里借到哪里的办法解决。该团历时五年之久，其足迹几乎踏遍整个赣东苏区，为苏区军民演出了许多"文明戏"。该团演出形式多样，内容丰富，有小戏、山歌、舞蹈、相声、双簧、滑稽剧、二人转、快板等。演出内容有宣传、鼓动工农劳苦群众团结起来反对封建地主官僚军阀统治，动员青年参加红军，扩大红军队伍，拥军优属，拥政爱民，提倡婚姻自由，反对包办、买卖婚姻，取缔童养媳，提倡剪发、放脚，破除迷信，反对抽鸦片烟和好吃懒做的恶习，反对高利盘剥等。演出节目除部分由上级宣传部门提供外，多为该团依据当时斗争形势即兴创作，因而颇受群众欢迎。民国二十年该团以宁河戏的腔调演出中央红军自编的现代戏《宁冈擒瓒》，连演数百场而不衰，部分党政领导人也亲自扮演角色上台演出，从而大大鼓舞了群众的斗志，许多青年积极报名参军，几个月内全县的红军人数成倍增加。该团平时通过文艺形式宣传、发动群众，战时则利用文艺这一有力武器向敌人开展政治攻势。有一次，白军一〇五师某连被红十六军某部围困在湖北崇阳高剪的一个碉堡里，为了争取敌军投降，该团开到战地，向敌人展开政治攻势。演讲团的演员们将双手握成话筒，向敌军高唱："我本是工人，苦水诉不尽。国民党好狠心，封建把头要人命；我本是农民，人间像牢笼，地主逼租要人命，孩子饿死在路旁，父母病死无人问，血海深仇记在心。我们要活命，我们要斗争，封建地主不打倒，人民怎能得安宁？工农团结一条心……"敌连长见士兵动摇，军心涣散，终于率领全连人马投诚。民国二十四年红军北上长征，该团随之停止活动。

红色汉剧团 苏区戏班。民国十九年(1930)创建于武宁县升仁区。汉剧艺人洪汗生负责剧团工作，洪宾、戴寿丰、洪正田担任编剧。全团三十余人，经常活跃在彭坪、月坪、路口、小九官一带乡村和武宁、阳新交界的地方。演出剧目有《错婚姻》、《游春》、《摘茶》、《苦媳妇》、《打宝盖山》、《胜利图》、《十恨民团》、《罗伟就义》、《打土豪》、《童养媳真可怜》、《尅扣粮饷》等五十多个。这些剧目，完全是就地取材，自编自导，演出后，收到很好的效果。妇女们看过《错婚姻》、《童养媳真可怜》后，纷纷起来废除封建婚姻制度，取消童养媳，俘虏来的白军士兵看了《尅扣粮饷》后，不仅发誓再不当白军，很多人还要求参加红军。当时，鄂东南苏维埃政府文化部，积极向其他根据地推荐这些剧目。该团不仅经常为工农兵演出，同时还经常参加生产和战斗。剧团演到哪里，就在哪里参加生产。民国二十年八月，红三师攻打横路镇，该团在洪德之率领下，参加了战斗，还立下了一些战功。该团除演唱汉剧外，还由一些会写字的演员组成粉笔队，写宣传标语，出黑板报，演到哪里就宣传到哪里。同时，该团还为根据地创作演出大量革命歌谣(如《十二月清乡》、《十把扇子》、《十二月里》

等)。该团散团时间及原因不详。

赣东北苏区工农剧社　民国二十年(1931)创建于横峰县葛源周家祠堂。乃闽浙赣苏区在改造旧戏班的基础上建立起来的第一个红色戏剧演出团体。初为五十余人,多从农村选拔,后发展到七十余人,扩建为两个团(即工农剧社一团、工农剧社二团)。童督任团长兼编剧,马秀兰任导演,主要演员有金茶花、徐文玉、罗秋林、黄知真、邹毅、罗梅香、余荷珍、汪花香、周炳香、刘冬莲、叶交莲、余菲清、刘梅香、徐珍珠、吴道发、刘月香、刘梅君、童火莲、李志良、周梅娟、汪盛元等。该社遵照苏维埃政府《文化工作决议案》,演新戏,宣传革命战争的胜利,启发群众的阶级觉悟,增强阶级斗争观念,揭露国民党的反动面目,扫除封建迷信,紧密配合形势和每个时期的中心工作,编排为群众喜闻乐见的新戏、新歌,颇受群众欢迎。该社演出的揭露地主压榨乡民的新戏《青黄不接》,群众反映十分热烈。每次下乡演出,分十人一组,四处写标语,画壁画,出墙报,替军属挑水、打扫卫生,帮助群众割禾、砍柴。凡有红军医院的地方,便举着红旗前去唱歌、跳舞、演戏,并为伤病员洗衣服。在该社的带动下,各区、乡相继成立俱乐部,同时还组织宣传队、戏剧队、慰劳队等。随之,苏区的戏剧活动蓬勃开展。1935年,因红军北上抗日剧团宣告解散。

南阳区苏维埃剧团　苏区戏曲剧团。民国二十年(1931)成立于永新县南阳区。全团二十二人。主要演员有罗金朵、吴龙开、王本元、吴伏姬、刘海里、刘贞祥、萧扁朵、贺二姬等。演出剧目有《打倒王东元》、《龙岗擒瓒》、《活捉侯鹏飞》、《打土豪分田地》、《劝郎当红军》、《婆媳支前》等。因当时没有作曲人员,演唱时,一般都套用半班的南北路、高腔和三脚班的常用曲调(如〔川调〕、〔妹子调〕、〔骂调〕)以及民间小调(如〔十打〕、〔十绣〕、〔五更鼓〕等)。该团一直坚持到民国二十三年,红军北上抗日后才解散。

里田区苏维埃剧团　苏区戏曲剧团。民国二十年(1931)成立于永新县里田。全团十九人,以演出歌舞节目为主,兼演戏曲剧目,但当地群众印象最深的还是小戏曲《学界游乡》、《三娘教子》等剧。该团常年活动于永新里田、龙门、龙田、沙市、文竹、江畔等乡,偶尔也被请至莲花三板桥一带演出。民国二十一年秋,该团至黄岗红军医院慰问演出时,王震、任弼时等领导人曾看过他们的演出。演唱曲调,多套用三脚班现成曲调。据老苏区干部贺益仙回忆,〔三阴三阳〕、〔五更鼓〕等调子用得最多。该团一直坚持到民国二十三年红军北上抗日后才解散。

禾川区苏维埃剧团　苏区戏曲剧团。民国二十年(1931)十二月成立于永新县原国民党县党部楼上(今永新中学)。全团三十人,基本上是学校师生,由宣传委员王同志和苏区干部徐周良带领,长年活跃在永新县城周围。演出以歌舞为主,也演戏曲小戏。主要戏曲剧目有《打土豪分田地》、《活捉张辉瓒》、《大放马》、《打倒王东元》、《三娘教子》等。因无作曲者,多采用京剧二簧、西皮等调演唱。群众甚为赞赏,夸他们是苏维埃京剧团。因县城战争频繁,民国二十二年六月自动解散。该团在群众中颇有影响的演员有曹侠、马志远、何

家伟等。当年，任弼时等领导人曾经看过该团的演出。

万铜丰文艺宣传队　苏区戏班。民国二十二年(1933)初创建于万载县高村十勃桥。奉中共湘鄂赣省委指示由万铜丰县委直接领导组建。该队又称“万铜丰县直属红色警卫连”。一套人马，两块牌子，配有七十支枪作警戒。赵德为主任，邱必凡为副主任，演职员四十三人。初时经费由军分区拨给，后来均由剧团深入敌后打游击获取。内部实行供给制，经费自给有余，经常在湘鄂赣边区演出，演唱湖南花鼓戏。演出剧目有《擦亮眼睛》、《一张存款条》、《送夫当红军》、《劝惜粮》、《姑嫂采茶》、《小放牛》以及《四姐下凡》、《小姑贤》、《梁山伯与祝英台》、《金钱会》、《珍珠塔》等。先后到过铜鼓的幽居、祖庄、排埠、梅铜，宜春的慈化，万载的株潭、黄茅、小源、高村，修水的台庄、靖林，湖南浏阳的上洪、张坊、白沙，平江的汤段、石淹等苏区乡镇演出。不仅活跃了苏区人民的文化生活，而且对教育人民、鼓舞斗志，瓦解敌人、战胜敌人起到了重要作用，受到湘鄂赣省委及万铜丰县委的表扬。同年十月，国民党军队向苏区发动第五次“大围剿”，该队奉命解散，除少数女队员和年龄较大的男队员另行安排外，其余队员和红色警卫连留下的人员编为一个战斗连，投入反“围剿”战斗。

南城苏维埃剧团　民国二十二年(1933)八月由红军和南城、建东两县苏维埃政府在南城珀玕水口与龙湖王坪分别创建，旨在开展唱歌、演戏活动。编演了《送郎参军》、《牛娃翻身记》、《许克祥逃命》等小戏和歌曲。对提高人民群众的阶级觉悟，活跃苏区文化生活，起过很大作用。该团散团时间及原因不详。

铁光剧团　京剧戏班。隶属国民党陆军第四军第九十师。抗日战争期间，由师部副官韩温贤带团至吉安演出，既为宣传抗日作义演，也为补充剧团经费之不足。主要演员有朱慧文、朱慧秋、李明楼、金继谭、何福海等。抗战胜利后，大部分演员留在吉安搭班演出。

铁铮京剧团　原为国民党陆军一〇二师戏剧宣传队中的一个京剧团体。抗日战争期间，各地相继沦陷，该团与组织失去联系，沿途吸收一批流散艺人，组成京剧团，至吉安演出。主要演员有张伯衡、赵鸣啸、杨妙文等。后在吉安南湖桥搭盖一座竹棚剧院，取名“新中国剧院”作为该团的演出地点。直至抗战胜利后解散。

铿锵抗日救亡宣传队　业余戏曲演出团体。民国二十八年(1939)暑假，由铜鼓旅省学生戴油然、戴和美、周庆风、戴由箴等倡议组建。旨在用文艺形式，揭露侵华日军之罪行，激发人民的爱国热情，并借以募捐集资，支援前线。该队在没有经费的情况下，自制胡琴、竹笛，从各宗祠堂搬来锣鼓镲钹，借来道具，拆下被面作舞裙等，成为一支简朴而又生气勃勃的抗日宣传队。全队三十多人，最初只能以演唱形式进行募捐，聚集一些资金后，便排演了《北狼州》、《姐妹花》、《木兰从军》、《好铁要打钉、好男要当兵》、《送郎上前线》等剧。在县城连续演出，观众涌跃。此后，每逢国耻日，县城中小学均组织学生上街，演出宣传抗日救亡剧目，以唤起民众“毋忘团结抗日”。该队解散时间及原因不详。

彭泽县抗日宣传队　又称“彭泽县抗日宣传剧社”。民国二十八年(1939)夏,由当地战地工作队宣传组和县党部宣传委员会共同组成。凡战地工作队、妇女工作队、义务教育工作队的队员,均为该队队员,全队六十余人。队长刘彬然。主要成员有向国士、周志铭、培其伟等。有时还联合城关小学的师生演出。该队以演出宣传抗日的戏曲、歌舞节目为主,亦演话剧、相声等。主要演出剧目有《马百计》、《磨刀记》、《暴行录》、《放下你的鞭子》和《黄河大合唱》、《流亡曲》等。先后在本县杨柠桥、方家店、郭家桥、湖西乡等地演出多场。民国三十三年,因国民党开始反共,抗日宣传活动停止,该队随之解散。

资溪平剧社　又名“资溪县抗日救国宣传队”。业余京剧戏班。民国三十年(1941)秋成立于资溪县城。发起人王世屏、曾庆福。属共和制戏班。实有成员三十一人,设文书、会计、交际三股。经费来源有二:一为社员社费(每人每月交社费二元五角);二为县党部补助。此外,县党部还提供房子一套,以作剧社活动之用。该社聘请京剧艺人刘之亭、李怀鼎教戏,苏锦章操琴。经常上演的剧目有《莲花庵》、《斩经堂》、《棒打薄情郎》、《打渔杀家》、《贺后骂殿》以及抗日剧目《白山黑水》、《张家店》等。主要演员有小生崔汉宗、刘洪兴、阮保树、须生廖凯、邓文宣、邓文栋、金拔群、老生王世平、花旦汪爱仁、阮保诗等。抗战胜利后,因人员变动,经费不足而解散。

都昌抗日救亡剧社　文词坐堂班。民国三十二年(1943)创建于都昌县阳丰卢家村。初期,由当时该县的县长曹兆祯的妻子龚素卿倡导并由社会科长傅翘松邀请该县警察队员组成,约三十余人,演出文词或采茶戏小戏,活跃于该县东南各乡。一年后,因主演刘鹤与龚素卿过往甚密,导致县长夫妇离异,刘鹤入狱,剧社解散。后来,由该剧社的骨干徐银泉邀集其兄弟徐金泉和徐杏泉等重建,并根据当时的形势,演出宣传抗日救亡的小戏《打倒东洋兵》、《花子拾金》等,为该县的抗日救亡运动起过一定的宣传鼓动作用,颇受群众欢迎。后因社会反响过大,引起当地政府不满,保安队队长高连奎多次亲自带人劫班抓人,致使该班散散聚聚,几经周折,至民国三十五年更名为“胜利同乐班”,继续从事演出活动。

南康县横市乡曙光采茶剧团　半农半艺业余剧团。成立于1950年。初演祁剧,后改唱赣南采茶戏。常演于本县农村及邻县的圩镇,被群众誉为“南康第二采茶剧团”。1980年被选拔为江西代表团赴京参加全国部分省市农村业余文艺调演,并在怀仁堂演出《十带货》一剧,受到中央领导人的接见。主要演出剧目有《鸭绿江》、《灵秀制邪》、《一样不一样》、《九件衣》、《二根柴血债》、《半途觉悟走正路》等。主要业务人员有明以华、邓舜华、邓舜海、邓绮凤、张翠梅、明秋香等。

上饶县周家昌家庭业余剧团　1952年创建于上饶县大灵山麓,创始人周家昌,上饶县茗洋乡人,善编、能导、喜演唱。初时以“串堂”形式,于逢年过节演唱些小戏,后来发展为剧团,能串乡、串村巡回演出。演出剧目有《挖茶山》、《南山种麦》、《造水库》、《互助合作好》、《卖花线》、《大补缸》、《张先生取学钱》、《看相》以及《红旗飘飘》、《穷人思想》、《鼓声冬

冬》等。演出不计报酬，踏遍全乡，为活跃边远山区群众文化生活起了积极作用，多次受到党和政府的表彰。周家昌多次出席省、地、县文化先进工作者代表会议，并于1960年出席全省文教群英会，获奖章和纪念章。

新建县曹门业余剧团　新建县昌邑乡曹门村，素有“戏巢”之称，早在清咸丰、同治年间便有“串拢班子”活动。后来，为建立本村的固定演出戏班，特地聘请了一位名叫罗运泰的艺人前来教戏。此人执教九年，传授大戏七十多本，其中小戏居多。1952年，又请著名艺人谢与旺(“新建四子”之一)教戏达十年之久。此后，该团一改原来乐队单用锣鼓伴奏方式，加入管弦乐器伴奏，并启用女性唱旦脚，同时也一改过去仅靠口授心记的教戏旧法，而采用先有手写本而后教戏之新法。该团先后上演剧目有百余出本戏，为全县戏曲团体之最。该团属非营业性质的村办剧团，演出是季节性的，农闲多演，农忙少演或不演，逢年过节必演。谁家要办喜事(如结婚、添丁、新居落成等)，也请剧团演戏助兴。演出无收费标准，任凭对方赏赐。所得收入，从不分配，只作添置设备之用。该团延续活动一百多年，目前仍保持活动，多次参加县、乡汇演，一直名列前茅。

南昌县塘南乡业余剧团　成立于1952年，地点设在南昌县塘南乡柘林镇。创始人朱生发。乡办业余剧团。该团自创办以来，一直坚持开展活动，为使剧团得以巩固、发展，当地采取“以工养文”、“以文养文”等多种措施(如兴办石灰厂、草袋厂、印刷厂等)，使演员的报酬逐步由工分补贴转为工资制，从而稳定了队伍并给剧团开展活动提供了较好的基础。1980年，该团在乡文化站管理下，健全了组织机构和规章制度，并由原来二十二人发展到三十二人。上演剧目有《方卿戏姑》、《三女图》、《借妻》、《卖水记》等。1980年后，该团逐步向专业化方向发展，开展营业性演出活动。活动区域除本县农村外，并赴新建、进贤、安义等地乡镇售票演出，受到观众好评。该团历年参加全省农村业余剧团汇演均取得较好成绩。如1964年12月参加江西军区举办的“全省民兵积极分子比武大会”，演出创作剧目《齐上光荣榜》、《提高警惕》，获剧本创作奖和集体表演奖，并由省电台录音。1973年9月参加全省音乐、舞蹈调演，演出创作剧目《送粮》获优秀剧目奖和集体表演奖。1976年由省电台和省电视台录音录像，被评选为参加华东地区音乐、舞蹈调演剧目之一。1982年，文化部社会文化司派专人赴塘南文化站采访，对该团“亦工亦农”、“亦工亦艺”，给予高度评价。

萍乡桐木业余花鼓戏剧团　1958年成立于萍乡市上栗区桐木乡。由当地农民、小手工业者及民间艺人组成。首任团长温于萍。主要成员有池志伟、孙发生、吴高雄、萧伟春、刘志凡、张相邦、张凤秋、杨秋萍、陈金莲、刘宪珍、邹瑞芝、李远新等。代表剧目有《牧村新歌》、《兄弟俩》、《锦绣前程》、《柜台内外》、《夜袭》等。1977年参加全省农村业余文艺汇演，博得省委领导赞扬。1980年部分演员、乐手随江西省代表团赴北京参加全国部分省市农民艺术调演，两次在中南海怀仁堂演出。《少奇同志安源工人怀念你》获剧目奖，《少奇同志

一身是胆》、《红太阳照亮安源山》等剧获纪念奖。该团常演于本地以及湖南浏阳、平江、攸县、澧陵和本省的万载、上高、安义、宜丰、铜鼓、莲花、安福等地，颇受群众欢迎。

波阳县皇岗业余赣剧团 1959年成立于波阳皇岗码头搬运队。前身为徐兴柏的“东海同乐班”和当地各界的业余剧团。该团先后培训了六批学员，经常保持四十人左右，成员以港口搬运工为主，自负盈亏，按劳取酬，实为半专业化戏曲表演团体。该团每年分队演出四至六个月，达四百余场，收入三万多元，能演大戏四十八本，折子戏五十多出。团内现有固定资产六万余元。该团长期扎根农村，坚持亦工亦农亦艺，自力更生，取得可喜成果，深得各级领导和广大群众欢迎，被人们誉为“昌江河畔一枝花”。该团曾多次参加省、地、县戏曲调演，多次出席农村文化检查评比和经验交流会议。自1975年起，连年被评为上饶地区群众文化先进单位。1981年该团以徐广辉为代表出席了全省和全国农村文化工作代表大会，该团被评为全省和全国农村文化工作先进集体单位，徐广辉获“全国农村文化先进工作者”称号。该团代表剧目有《同志别上当》、《盗种》、《评比前夕》、《水往上流》、《借花船》、《船往东航》、《新谷登上场》、《夺战鼓》、《夜战港口》等。主要成员有吴金林、徐光辉、胡公正、彭国平、刘传也、徐美兰、刘金鸾、谢有德、黄顶贵、姚雪太等。

凤岗业余剧团 1968年成立于景德镇市昌江区鱼山乡凤岗村。初期主要由下放干部、下放知识青年与当地农村青年组成。主要演唱自编、自导的赣剧小戏，如《一杆秤》、《桂花嫂》、《送茶杯》、《都从乡下来》等。活动范围主要在当地及邻近的波阳、乐平乡镇。1973年9月，该团创作演出赣剧小戏《一杆秤》参加全省农村业余文艺汇演并获奖。1979年9月，该团奉调赴南昌参加中华人民共和国成立三十周年全省文艺汇演，演出《一杆秤》等剧获得好评，江西省人民广播电台与南昌市人民广播电台均至现场录音并予转播，省委书记黄知真接见了全体演员并合影留念。该团团长郑江崽曾两次赴北京出席全国农村业余文艺工作会议，并受到文化部长黄镇接见。《江西日报》发表了《一杆称》剧本。1980年该团转为“鱼山乡业余剧团”，成为一个拥有四十五名演职员，能演十多个大型赣剧剧目的业余剧团。

宁都县赖村卫东业余剧团 成立于1968年。该团始终坚持业余、自愿、小型、多样的方针，从未停止过活动。曾分别于1974年、1977年和1978年先后三次参加全省文艺汇演或调演，多次参加地、县文艺汇演或调演，均获得好评与奖励，被人们誉为“盛开不败的山茶花”。该团先后九次出席省级各种先进代表会议，七次被评为省级先进单位，十六次出席地区各种会议，多次被评为地、县先进单位。1979年被评为全国、全省“新长征突击队”，受到团中央表彰，奖给十九吋彩色电视机一部。省、地报刊多次报道了该团的先进事迹，登载了该团的活动照片，发表了该团创作的十五篇戏曲作品(如《大队有了十样机》、《报喜》、《支援农业快快上》等)。演员黄春生、黄丙生、黄树长、黄小连等曾获地区优秀表演奖。

武宁鲁溪业余采茶剧团 成立于1980年。召集人刘诗笙。主要成员为当地的“茶

戏会”艺人和新招收的一批学员。创办经费由乡政府拨给和自筹解决。初时，演员每月只发十二元生活费，自己带米到剧团煮饭，一切道具都是自己动手制作。该团请来京剧演员罗彦斌教基本功，采茶戏演员刘诗笙教唱腔，培训六个月，陆续排出《金印记》等大小传统剧目三十多个。演员们自背行李，爬山涉水，送戏上门，行程万余公里，足迹踏遍武宁各乡和修水、瑞昌、德安、靖安以及湖北通山、湖南浏阳等县的许多乡村，演出千余场。1982年该团参加九江地区农村业余汇演获奖，并且两次上省电台录音。《中国文化报》、《江西日报》、《九江日报》以及《文艺信息报》、《文艺通讯》等报刊都报道过该团活动的文章。

协会与研究机构

江西省戏曲改进委员会　筹备于1950年底，正式成立于1952年9月。直属江西省文化事业管理局领导。局长石凌鹤兼任主任委员，主任秘书李林和艺术科科长矢明兼任副主任。委员多为兼职(如省赣剧团团长高履平、南昌市文教局局长季夫民等即是)，专职委员有丁全敏、吴硕昌、武建伦。主要成员有罗旋文、叶红、陶学辉、蔡晔邦、欧阳纲、王飞等。内设编审组、调研组和辅导组，分别由吴硕昌、武建伦和蔡晔邦任各组组长。该会自成立以来，认真贯彻执行党的“百花齐放”、“推陈出新”等一系列有关戏曲改革工作的方针、政策，为促进和推动江西的戏曲改革，做了大量工作，并取得了重大成果。主要表现在，1、审定、整理、修改、增订了一批传统剧目并创作、改编了一批现代戏；2、记录、整理并编辑出版了《江西戏曲音乐专集》，同时还参与了全省戏曲音乐的改革和创新工作；3、开展了南昌采茶戏和赣剧的源流及青阳腔等一系列江西省有关剧种、声腔的全面调查、研究工作；4、参与了全省各戏曲剧种重点剧团的演出辅导及专业人员的业务培训工作。1955年肃反运动结束后，该会撤销，改作“剧目工作室”，仍由石凌鹤局长兼任主任，李树仁任副主任，丁全敏任秘书，其成员除部分老班底外，又增加了程雪郇、耿松影、万明福等。

中国戏剧家协会江西分会　1958年12月成立于南昌。前身为江西省戏剧工作者协会。乃全省戏剧家自愿结合的专业性社会群众团体。1968年10月撤销，驻会干部下放奉新农村插队落户。1979的恢复工作。1980年6月，召开第四次会员代表大会，修改了协会章程，选举产生了新的领导机构。前后担任该会主席的有石凌鹤、矢明，担任该会副主席的有龚泰泉、杨桂仙、邓筱兰、李依群、王超群、筱牡丹、李福东、高履平、潘凤霞、华特生、吕玉堃、李如春、郑冰如、曹凤、流沙、袁学超、张衍任、文升杰，担任该会秘书长的有季夫民，担任该会副秘书长的有张衍任。该会的主要任务是：在中国共产党的领导下，鼓励和组织全省戏剧工作者，学习马列主义、毛泽东思想，深入生活，努力进行艺术实践，学习业务知识，加强文化修养，不断提高政治思想水平和艺术水平，积极开展戏剧评论和组织戏剧创作、艺术交流等活动。该会成立以来，为团结全省戏剧工作者，促进戏剧创作和戏剧艺术的

繁荣，使戏剧更好地为人民服务，为社会主义服务，做出了积极的贡献。从而，成为中国共产党团结广大戏剧工作者的纽带。历年来，该会在辅导戏剧创作、组织会员学习等方面，做了大量工作。该会还多次与中国戏剧家协会和江西省文化局等单位联合举办各种艺术活动(如 1981 年 7 月在庐山举办的江西省编导讲习班和 1982 年 10 月为纪念汤显祖逝世三百六十六周年在抚州、南昌两地举办的一系列纪念、演出与学术交流等有关活动)。在出版和编印书刊方面，该会也作过许多工作。1958 年创办了江西第一个戏剧刊物《江西戏剧》("文化大革命"前曾出过四期，1981 年改为季刊，再出六期)；1980 年编印内部刊物《江西剧讯》(至 1981 年改为《江西戏剧》前共出四期)；1981 年至 1982 年编印不定期内部刊物《舞台美术通讯》四期。与此同时，还不定期地先后编印《戏剧学习资料》十余本，供会员学习、参考。该会至 1982 年底止，发展分会会员八百四十七人，其中被吸收为中国戏剧家协会会员四十九人，并于 1981 年 4 月建立了中国舞台美术学会江西分会。

江西省地、市戏剧工作(研究、创作)室一览表

现名	曾用名	成立年月	1982 年编制人数	历年主要业务人员
宜春地区创作研究室	宜春专署文教处戏剧工作室	1963 年 1979 年	10 人	翟玉龙 胡然 刘晨波 马正太 胡桔根 李仁辉 李匡云 陆根如 屠建城 漆薪传 欧阳志洪 周文英 邵辉 姚爱明 宗建军
赣州地区剧目工作室		1962 年 1978 年	4 人	刘道堂 黄后桂 黄敬辉
景德镇市创作室	景德镇市戏剧工作室、文艺创作室	1963 年 1973 年	6 人	吴文治 程履芬 石奎济 温昭礼 汪宗林 胡经邦 江元龙 邵镇生
吉安地区剧目工作室		1980 年	5 人	姚金慧 罗根才 廖石方 刘令善 谢一玮
萍乡市剧目工作室		1980 年	7 人	黄连和 沈衍华 许金焰 萧增健 陈海萍 欧阳文健

（续表一）

现　名	曾用名	成立年月	1982年编制人数	历年主要业务人员
抚州地区剧目工作室		1962年 1979年	10人	吴林抒　方惠如　匡定邦　吴凤雏　方家驷 邓伦昌　龙雪翔　李景文　龚重模　夏雪庆
南昌市剧目工作室		1964年	10人	余超凡　尹敬松　周崇坡　涂建华　王世兰 王书敏　苏子裕　胡　义　汤锡祺　程　梦
九江市剧目工作室		1965年	6人	胡远鹏　王一民　匡一点　王　玲　袁伯鸿 傅甘霖

戏装作坊与工厂

江西省采茶剧团附属工厂　创办于1961年，有职工六名。发起人孙明亮，南昌市人，裁缝出身，1954年进剧团担任服装制作，工作踏实并富有创新精神，1962年被评为省劳动模范。该工厂创办宗旨：一为本团演出需要服务，二为帮助兄弟剧团以解燃眉之急，三为剧团适当增加收入。该厂本着一修二改三制作的原则，为本团修复、制做大量戏用服装、道具，同时也为其它剧团精心设计制做了许多市场上无法买到的特种道具和服装。该厂设计、制做的《追鱼》一剧中鲤鱼精的鱼型服，演员只须一个鹞子翻身便变成妙龄少女服饰，观众每每为之叫好。1968年因剧团撤销而停办。

张义顺绣花店　民国三十五年(1946)开办于南昌市铁街。全店二十余人。除生产戏剧服装外，兼绣菩萨袍、帐檐、轿帘、棺罩等。因其价格公道，交货及时，而且保证质量，省内外不少专业及业余戏曲团体均至该店订货购货。著名京剧演员马连良、赵燕侠等至南昌演出时，亦慕名至该店订制戏装。1954年后，绸缎紧缺，棉布纳入计划供应，很多绣花店因材料供应不上而纷纷停产转业。该店职工连家里分得的购布证都纷纷拿到店里来垫底，以便购买面料维持生产。1956年2月，在该店的基础上成立刺绣工业合作社。1958年转为南昌地方刺绣合作工厂，后改为绣品童装厂，仍兼营戏剧服装。该厂厂长谭根水，十二岁就在张义顺绣花店当学徒，为绣品童装厂创始人之一。

萧记盔头店　民国元年(1912)创办于南昌市新巷子(今儿童公园处)。创始人萧学义。民国六年，萧学义去世后，其子萧德义继承父业，仍然制作盔头。民国十年，因军阀混战，迁往樟树继续从事盔头制作。1955年重返南昌，住铁街六号，仍操旧业。不久萧德义去世，其子萧成功又接班，专制各类盔头，兼做头面，扎灯笼。

陈集发盔头店 清道光年间(1821--1850)由南昌迁入乐平西街冯家巷,全店二三十人。多为陈家亲属,少数客姓伙计,祖传手艺,专制戏用盔头,兼事绣花。该店所制盔帽,式样美观,工艺精良,闪闪发光,经久耐用,百余年中,吸引着波阳、余干、德兴、万年以及本县的戏班争相购买。1956年和汪春茂绣花店合并经营。

孙济斗蟒靠店 民国十九年(1930)由乐平众埠街迁入乐平县城。该店除生产红、绿、黑、白、黄五种戏用蟒靠外,还生产一种最为名贵的"满天星金蟒"。这种戏服,在灯光照耀下,金光万点,灿灿闪亮,使人感到特别神气、威武。1956年和汪春茂绣花店合并经营。

彭万顺鼓店 开办于清朝末年。店主彭万顺,乐平下济彭家(今天济彭家)人。其师姓柴,人称"包仂",洎田渡人。该店采用陈年樟木精制堂鼓、板鼓,所制之鼓,既不变形、又调高、音响。其产品行销弋阳、波阳、德兴、余干等地。1956年和汪记春茂绣花店合并经营。

汪记春茂绣花店 开办于清末。店址设在乐平镇何家台。该店专门刺绣戏服,蟒、靠、铠、开氅、帔、褶子、帽子、生巾、员外巾、荷叶巾等一应俱全,尤以宫装见长。该店所制戏装,色彩鲜艳大方,图案新颖生动。抗日战争胜利后,生意兴隆,安徽至德,江西丰城、婺源以及赣东北各县的戏班,纷纷至该店购货。中华人民共和国成立后,农村业余剧团迅速发展,该店更是门庭若市,应接不暇。1956年与孙济斗蟒靠店、彭万顺鼓店、陈集发盔头店合伙经营,入股者还有陈才兴、彭泽润、汪志彬、石兆如等人。"文化大革命"中,该店作为"四旧"的对象而被迫停业。

张新祥号胡琴店 开办于1953年。店主张荣法。店址在景德镇市中山路。该店自产自销(兼经销)二胡、板胡、笛子等乐器。主要销售对象为景德镇、波阳、乐平等地专业与农村业余剧团。1971年店主张荣法与其在市文工团任作曲的儿子张华景,协作研制出一种既能演奏皮簧、又能演奏高腔,其音色和音量既不同于京胡、高胡,又具备传统二胡若干特色的新式赣胡,受到各界关注。随之,全省各地的赣剧团争相购买,景德镇、南昌、上海、广州等地的一些乐器厂,也把它当作一个民族乐器的品种,仿造、销售。

瑞金钟家盔头店 清嘉庆年间(1796—1820)创建于瑞金县城。创始人钟其弢,瑞金人,专制盔头、戏衣、砌末、把子等。所制盔头上的"龙凤宝珠"颇具特色。产品行销本省各地以及广东、福建、湖北各省。"文化大革命"期间被封转业。

宜春文化戏剧用品厂 1979年开办。主要生产制作传统戏曲演出用品(如盔帽、鞋靴、刀剑等),属县以上大集体企业,厂址设在宜春地区京剧团内,有职工三十余人。先后担任该厂领导的有蔡定阶、谢绍煌、孙爱吾等。产品达四十余种,畅销本省与邻省各地。部分优质产品(如皇帽、九龙冠、改良凤冠、纱帽等)曾参加在南京举办的"全国旅游品内销工艺品供应交流会"展出,获得顾客好评。1980年改名为"袁州文化戏剧用品厂",除继续生产销售戏剧盔帽等外,并转产为生产艺术镜框和放映电视录相等。

演 出 场 所

江西的戏曲演出场所，是从歌舞百戏的观演场所演进而来。据明嘉靖年间天一阁抄本《宁州志》(今修水县)载：早在东晋升平年间(357－361)即盛行歌舞百戏。“娱事之乐，诸如杂摹百技、傩、傀、倡优、灯彩戏剧等，城乡士庶犹然成风”。这种表演有极大的流动性和随意性，在乡村的田头村前或市井的“空隙地段”即可表演，这种观众从四面围观的观演形态，是尚未建筑化的原始演出场地。地处南昌赣江之滨的滕王阁，始建于初唐永徽四年(653)，是目前江西最早的观演场所，为江南三大名楼之一。巍峨壮丽。气势恢宏。韩愈记云：“江南多临观之美，而滕王阁独为第一，有瑰伟绝特之称。”建阁之初，滕王阁便以“歌舞之地”享誉江南，蕃乐胡舞和宫廷燕乐都在这里得到充分表现。入明以后，滕王阁即成为重要的戏曲演剧场所，朱权、汤显祖、蒋士铨的剧作都曾在阁中多次搬演，北曲、海盐、昆山诸腔也曾在阁中回响。在九江德安县和上饶玉山县之陈氏族谱中分别发现了北宋初年的亭式演出场所的记载。南宋则有戏舞亭，据清同治《玉山县志》载：“东狱庙建于宋绍兴年间。庙址在县之水南，……外有朝阳门，旌忠节庙、感显阁、福民亭、戏舞亭、开山祠等。……音乐之声，喧天动地，昼夜不绝。”戏舞亭台略高于地面，四柱，有顶，呈四面观式，俱演出歌舞百戏。南宋时，还有一种演出傀儡戏的棚式表演场所，“腰金曳紫麒麟楦，刻木牵丝傀儡棚”。(南宋何异《彩云堂》诗)此外，又有台式表演场所，宋人孔平仲《上元》诗云：“太守凭高列歌舞，游人哄笑观俳优。”在都市城镇，如九江及抚州，出现了长年集中向市民观众演出各种伎艺的瓦舍勾栏，乐安县招携瓦子场即是南宋时期的遗址，南昌闹市区至今仍保留有“瓦子角”这一地名。江西唐宋时期这些形式多样的亭、台、棚、阁以及瓦舍勾栏的出现，即向戏曲舞台的过渡迈出了重要的一步。同时，随着戏曲表演艺术的发展而不断完善。

明代，戏曲空前繁荣，演出场所也趋于成熟和定型，据普查结果，全省尚存明代戏台约四十余座，而毁掉的明代戏台包括在内，则远超过这个数字。其戏台样式有以下三类：一是王府教坊。明初分封在南昌的宁王朱权，即是一位戏曲剧作家、理论家、活动家。宁王府为永乐年所建，规模宏大，雕梁画栋，实际上是一所十分华美的戏曲活动场所。其与滕王阁紧邻，朱权所创作的《冲漠子独步大罗天》等十二种杂剧，即首先在自己的王府教坊和滕王阁中排演。明宣德年间(1426－1435)。朱祐槟封为益王，其封地在江西建昌府南城县，据清道光《南城县志》载：“益藩建盱时，郊外自东而南，皆属教坊，飞阁临江，绮疏鳞次，管弦丝

竹之声昼夜不绝，秦淮箫鼓殆不如也。……连日王城高张彩幔，率妃嫔临观，其宗室仪宾富豪大族，相角豪华。……教坊赌唱新词，争翻艳曲，其一时之豪盛如此。”这种府院内宅式的小型精致的王府教坊，对于入清以后所兴起的宅院家庭戏台有着直接的影响。二是庙宇戏台。玉山县樟村乡有清康熙《临江社戏台重修记》碑文载：“……台宇未兴而临时修建。数年之后，保无有失之懈乎，于是庚申之秋，合社捐资兴工筑建。而台宇焉以成。台之成也，临期赛会，遍序欣然。”又据清康熙《广信府志》载：“宋南渡，人文蔚起，舟车辐辏甲南国。自元迄明风景不殊，惟岁及秋，竞赛神佞佛，士女填咽。酣歌恒舞，多费不赀。”庙台的兴起，实乃乡民市人的需要和社会的一种普遍的风俗习尚。入明以后，全省各地寺庙林立，大都建有砖木结构的戏楼庙台，如南昌的万寿宫、白马寺，瑞州的关帝庙、老子庙、忠济庙，上饶的白云殿，赣州的慈恩寺，河口的真君庙，吉水的大禹庙，泰和的康王庙、石台寺和安远的琪湖庙等。戏台多与大殿相对，中间一块场院，相距甚远，有的则独立于庙外，所以，年长日久，常出现庙毁台存的现象。戏台规模一般不大，台基为砖石实垒，多为单檐歇山顶式，上下场门，规格严谨，然不注重雕饰。庙台之演出戒规极严，有的则树禁碑，明示：“三脚班”一律不准进庙演戏等项。每年必请大班演出两至三次“庙会戏”。正月唱“五贤戏”，又叫“大神戏”；五月唱“端阳戏”；六月唱“关爷戏”，剧目亦多为历史戏。三是祠堂戏台。明初，允许民间联宗立庙。江南诸省，强姓望族宗祠普及天下，明代中叶，祠堂建筑，迅速发展，与乡里的书院、文会、社屋、戏楼等文化建筑组成宗族祭祀、社交、娱乐活动中心。某族之人，官高爵显，为了耀祖光宗，不惜破费巨资，大兴土木，修建祠堂，而戏台则是其必不可少的重要组成部分，有所谓“无台不祠”之说。在众多“族谱”中，都有祠堂及戏台的记载，语焉甚详，并附图记。江西各地，每姓一祠，每祠一台，规模宏大，结构壮丽。如弋阳县湾里西李村祠堂台、玉山县官溪胡氏宗祠台、上饶县应家安坑龚氏叙千祠堂台、南城磁圭罗氏祠堂台、南丰藕塘唐氏祠堂台、高安县黄沙范氏祠堂台等等。其特点是：进祠堂大门即戏台底部，用十八根或二十四根木柱支撑，以形成架空之台基，与庙台之实基恰好相反。戏台用材宏大，场面讲究，演区宽阔，一般在上下场门之两侧前伸一米处，各增有一门。顶棚有藻井，有的在主藻井之两侧各还增设小藻井。后台多与两侧之看楼相通，其结构非常适合弋阳腔常年演出历史连台本戏的需要。例如始建于明宣德年间的弋阳县西李村祠堂台，四周为青砖风火高墙，台前立有四根鼓础石柱，戏台为砖木结构。台中屏风向后凹进，为弋阳腔班演出乐手的座位，四门，台前两侧设有看戏走马楼，直通中厅和寝庙。这种社屋与戏楼的联合建筑，正是江西戏曲演出与民俗相结合的显著特征。

清代，演出场所进入成熟期，庙宇台和祠堂台迅速发展。从清顺治六年(1649)至光绪三十年(1904)，在这二百五十余年的时间中，兴建从未间断，其热情几乎遍及江西的各个角落。据普查结果，全省尚存的又具有保留价值的庙宇台和祠堂台就有一百零二座。在其结构和形式上则打破了明代单一的模式和规范，形成了形式多样，风格各异，布局合理，具

有整体观念和剧场意识的建筑格局。例如祠堂台，明代千篇一律的进门即戏台之台底，这种结构模式至清代得到极大改观。如万载县澄渡水府祠戏台，由侧面开一门达观演场所，戏台之后台两侧各设拱门一道有梯供戏班人员上下，祠庙建于山坡，形成观戏场所前低后高之势，同时又建有“H”字形看楼，使戏台和观演场所成为两个相对独立的个体，上以顶棚复盖，使两个独立体又和谐地同处在一个整体建筑之中。确实具备了现代早期剧场的雏形。其它如高安县棠山黄氏宗祠的“装卸活动台”；乐平县镇桥浒崦的“晴雨两用台”；瑞昌县大德山刘家祠堂的利用地势落差而构筑的“坡状台”等等，不一一而举。

乾隆以降，经济发展渐臻顶峰，江西戏曲随之极盛，演出场所亦呈雨后春笋之势。被号称为江西“四大名镇”的景德镇、吴城镇、樟树镇及河口镇和省会南昌均成了商贾云集，五方杂处的都会。随着商业经济的发达，各镇会馆林立，而会馆戏台亦随之应运而生，诸如景德镇的都昌会馆、饶州会馆、湖北会馆、徽州会馆等竟达三十多座；南昌的八旗会馆、江南会馆、直隶会馆、直奉会馆、福建会馆、湖南会馆、河南会馆等；吴城镇的吉安会馆等；河口镇的旌德会馆等；樟树镇的广东会馆等，同时，以“万寿宫”为建筑特色的江西会馆亦遍及全国不少地方。会馆为维护同乡利益，借以保护自己，从思想角度看，其根源来源于宗族观念之祠堂建筑。会馆戏台多以用材讲究，建筑宏伟，雕刻精美著称，一般与会馆建筑形成统一体。但也有不少戏台，如景德镇徽州会馆戏台，建于会馆大门之外，形成隔街相望之势。会馆戏台加速了声腔班社的流动与交流，惜沧桑变迁，会馆戏台多已湮没不彰，唯景德镇一部分会馆戏台尚有迹可寻。

清中后期，出现了宅院式的家庭戏台，如乐平县塔前洪汝仪家庭台和吉安县张文澜家庭台，其渊源可追溯到北宋初年九江德安县陈氏的“戏嬉亭”和明代王府教坊。其特点为：私人出资所建，戏台是宅院的有机组成部分，观剧对象主要为家庭成员及其亲友，所以，戏台建筑一般玲珑小巧，所演剧目亦多以男女爱情和家庭婚姻之类的世俗故事为主。

江西最普遍最常见的是万年台，又称“露天台”或“街圩台”，多建筑在村头或街头的空阔之地，古拙、坚固、无雕饰、单翘檐、呈三面观式，自明至清，历时五百余年，大兴不绝。其中出现三次建筑高潮：第一次在明代万历年间：第二次在清代乾隆年间；第三次在清代同光之际。万年台的出现。冲破了村、县，乃至宗族的界线。和祠堂戏台截然相反，它是一个或几个村庄的万姓群众观剧的场所，其观众每场总是以数千计算。自乾隆之后，班社活动频繁，万年台亦更趋兴盛。同时，还有一种草台，其性质和万年台同属一类，区别在于后者是固定演出场所，而草台则属于随卸随装的临时性戏台。多采用竹木等材料，在地下打几个洞，然后埋下杉木，辅以木桩，再于离地面约一至两米的高度，用竹木横向连缀。再用马钉、铁丝、绳索等扎牢，然后在横木上铺以台板，台口用竹木架成镜框形，上挂幕布及横幅，有的在框边扎上松柏等树枝，装饰成牌楼式样，以示吉祥。台两旁及后台、台顶、多用晒垫或布围成三面墙式，并盖顶。为使草台牢固安全，常于台之四角用竹木打桩拉绳固定。草

台大小无一定之规，视场地情况而定。有时戏班演出“打对台”，常在一处同时搭上两个或三个草台，呈一字形或八字形，以成打擂比武之势。常在草台或万年台演出的戏班习称“草台班”。一般江西广大农村的乡民，都具有搭草台的高超本领，并延续至今。还有一种称之为“一台搭两县”的戏台结构，比一般戏台要长要大，中以木板相隔，一分为二，可成为两个戏台，一般都建筑在两县乡村的交界处。清末民初，政治腐败，对百姓经常抓丁逼税或绑架演员作为人质来敲竹杠，但公丁只能在本县本乡的一方地盘“维持治安”，而对非管辖区，则不属分内之事，于是这--戏台模式便应运而生。如果公丁骚扰，戏班与观众立即转移到另一边，原来的后台便成了前台，演出照常进行，不受干扰。这是在特殊的政治背景下所产生的一种特殊的演出场所。

民国时期，外来剧种又一次进入江西，活动于城市之中，京剧占其绝对优势，采茶戏此时也由农村进入城市，戏曲一度繁荣。剧场建设极盛，以南昌为例，各种类型的剧场纷纷出现，如德胜戏园、醒民乐园、新新游艺场等竟多达三十八座。其特点为占地面积狭小，容纳观众极有限，一般在四百人左右，有木竹座位，除演戏外，还兼营其它游艺项目，有的则兼开茶馆或酒楼。这种以木板为结构的早期剧场模式多为私人老板所建，皆以牟利为目的，所以建筑质量较差，设施简陋，采光极弱。一般来说，这一时期的演出场所寿命多为不长，兴与毁相隔的时间，有的仅二十几年光景，如以演唱京剧著称的昌兴大舞台，民国二十四年(1935)六月就为风灾所毁，新兴大舞台民国三十四年也因失修而倒塌等等。另一方面，在广大农村，由于军阀混战，日军侵略等原因，致使经济凋弊，百姓流离失所，戏班纷纷解散，昔日盛极一时的各类演出场所随之走向衰落，有的毁于战争与动乱，有的因长年无人管理而坍塌，其数量难以估计。而在土地革命时期的苏区文化则又是另一番新的景象，苏区戏曲如火如荼，内容丰富健康，形式新颖活泼，其演出场所亦别具一格。横峰县葛沅苏区万年台，1927 年 12 月葛沅起义第七天，方志敏曾在此召开万人大会；吉水县水南列宁台，乃公略县苏维埃政府 1931 年把万寿宫戏台改建而成；万载县仙沅王家祠堂戏台，是湘、鄂、赣省委政府机关于 1932 年在祠堂内自己动手所建；而永新县夏阳列宁台，则是夏阳乡苏维埃政府发动群众，自己动手建造的一座全新的苏区戏台。这一批苏区戏台，经历了苏区文化及苏区戏曲活动的洗礼，显得极其珍贵，具有重要的历史价值，从而成为革命文物中的组成部分，至今保存完好。

中华人民共和国成立之后，剧场建筑有很大的发展。人民政府重视文化事业建设，迅速对私营剧场实行了扶助、整顿、建立新的经营体制和作风；同时鼓励集体兴办，国家、地方投资兴建。除了对早期的新式剧场进行修缮或改建外，还建造了许多新剧场，如胜利剧场、井冈山剧院、江西省赣剧院等等。无论整修、扩建、新建之剧场。逐渐向布局合理化、建筑大型化、观演设施更新化方向发展。省、地、县(市)三级均有新式剧场设立，许多大型厂矿和驻军部队也建有自己新型的演出场所，当然这些新建的剧场不仅是只供戏曲演出。

1976年冬，经过拨乱反正，戏曲演出事业逐渐走上正轨。中国共产党的十一届三中全会以后，剧场建设出现了新的飞跃，尤其是农村经济活跃，在乡、村一级，也多建造了具有较高水平的新式剧场。全省剧场无论建筑规模、建筑工艺、内外装修、声电、空调等各项观演设施，都日趋精美，富丽堂皇。而农村各地的新建剧场，在声光条件，舞台工作条件以及防火、卫生条件等方面，一般都比早期新式剧场有较大的改进。剧场一律为镜框式舞台。其不足之处，是在形式上显得单一，从而忽视了如何把传统的伸出式舞台加以现代化的问题。

滕王阁 坐落于南昌市章江门外。是一座独具艺术氛围的文化楼阁，唐永徽四年(653)滕王李元婴任洪州都督时创建。阁负城踞丘，衔山临江，以坐落得当，建筑雄伟而名闻中外，素有"西江第一楼"之盛誉。该阁系木质结构，迭废迭兴达二十八次之多。最后一次被毁是民国十五年(1926)国民革命军挥师北伐，攻打南昌时。北洋军阀邓如琢、岳思寅负隅顽抗，下令将章江门、德胜门城外的民房全部焚毁，以期阻挠北伐军的进攻，滕王阁亦付之一炬，化为瓦砾。宴乐是滕王李元婴建阁的初衷，他"工书画、妙音律"，把刚被汉族吸收，融化的番乐胡舞从中原带到了江南。唐杜牧有诗云："滕阁中春绮席开，拓枝蛮鼓殷晴雷。垂楼万幕青云合，破浪千帆阵马来。"白居易也有"翠幕红筵高在云，歌曲一声万家闻。"之句。至明代，随着舞台艺术的发展，滕王阁成为歌舞、戏剧兼演的活动场所。明万历二十六年(1598)，宜伶名角王有信在此演出《牡丹亭》，观者如潮，道路为之堵塞，车马都不能通行。汤显祖看戏后，写下了《滕王阁看王有信演〈牡丹亭〉》诗二首。清代诗人宁元模亦有《西江竹枝词》："滕王阁下木兰舟，远笛声声渡水流；喜和洋琴歌一曲，弋阳腔调豁新愁。"入清以后，滕王阁已成为重要的戏剧活动场所了。至当代重建的滕王阁，仍不失戏剧一席之地，有专用舞台可供演出。

南昌县令公庙戏台 坐落于南昌县塘南乡柘林街，相传此庙建于南宋末年。据清道光《南昌县志》载："张五庙……祀唐睢阳令张巡在二十五都柘林市，称令公庙。"庙东靠河，坐北朝南，砖木结构，并列二栋。全长三十二米，宽二十四米，总面积六百七十八平方米。戏台与大殿相对，坐南朝北，两者之间有一场院，地面用红石砖砌成。庙三次遭火灾而重修，最后修复于民国二十二年(1933)。由于戏台与主殿相隔，幸免火灾。右侧耳房及走马楼尚在。戏台台基由砖石砌成，高一点七五米；台面用木板铺成，宽六点五米，深六点八米，两旁设有副台为乐队座位，副台宽一点八五米，右侧副台已毁，后台深二点九米，长二十米。台中有藻井，台顶土瓦铺盖，四角屋脊上保留了少数石雕动物。戏台后墙有历代戏班题壁，惜在"文化大革命"中被毁。民国三十六年，曾演出七天七夜的名曰"打东洋大醮"的庙会戏。中华人民共和国成立后，庙规废除。1955年由朱莲芳率领的南昌市采茶剧团，进庙登台献艺，剧目有《哪吒闹海》、《磨难记》、《秦香莲》、《七姐下凡》、《赶子图》、《卖水记》和《打金枝》

等。1956年由邓筱兰率领省采茶剧团演出，剧目有《南瓜记》、《菜刀记》、《三女抢板》、《辜家记》、《玉带记》、《白扇记》、《山伯会友》和《白蛇传》等。令公庙戏台是南昌县唯一幸存的古建筑。

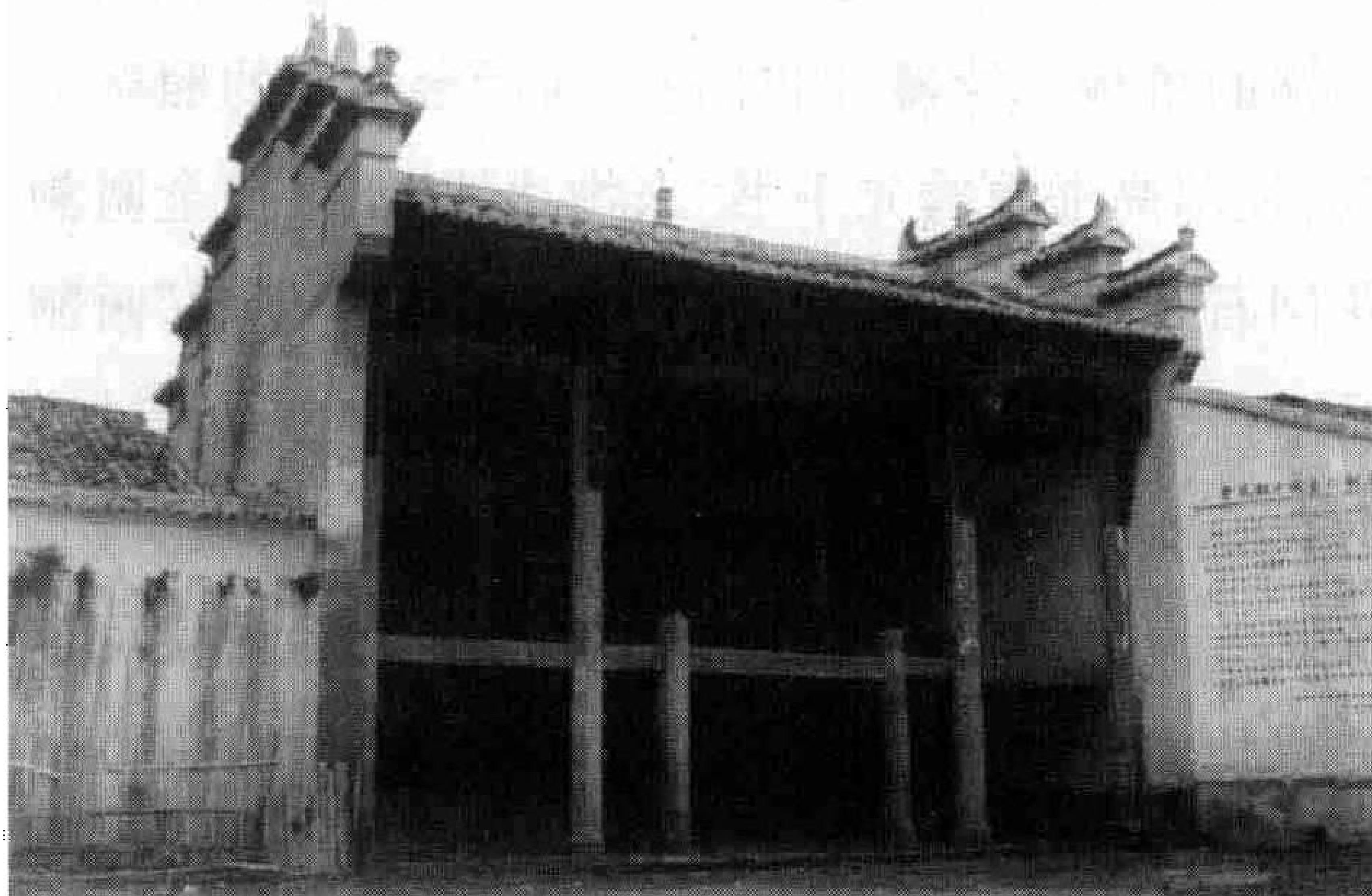
进贤万寿宫风雨台　坐落于进贤县城内，元代末年建筑，清乾隆年间舞台破损，当地人集资重建，后台有一碑文记载甚详。舞台呈鼓形，砖木结构，舞台两旁有油漆红柱，书有对联："此曲祇应天上有，今朝都到眼前来。"乃摘唐代诗人杜甫、元稹诗句为联。红柱两侧有半椭圆形档板，后面即为乐队坐处。台下有撑柱十二根，从台顶到撑柱的石墩高达七点五米，台宽五米。观演区露天面积达二千五百平方米，可容纳观众几千人，是南昌进贤过去的主要演出场所，今存。

新建县西山万寿宫戏台　坐落于南昌市西三十公里的新建县西山乡境，是江西著名道教胜地。这是一个以万寿宫为主体的庞大建筑群。戏台位于高明正殿正前方二道仪门外的大院内，始建年代不详，最后一次重建为清同治七年(1868)。戏台木、石、砖结构，布局呈"凸"字形。基座高一点七米，台面宽七米，深六米，高七点七米。戏台正中上方有形若扣锅的拼板彩绘藻井和倒壁，前后台相间的照壁上方有清乾隆元年进士、四库全书馆副总裁、礼部尚书曹秀先手书"来物达情"四字描金匾额一方，系原戏台旧物。台前两角为方形花岗石台柱，两柱之间的前檐下有"表扬忠孝"匾额一方。戏台系琉璃瓦盖顶，翘角飞檐，铁马丁铃。前后台相连，中间有照壁隔开，左右有上下场门。后台系长方形砖瓦房，长八点七米，深三点七米。背面无门窗，前后中间隔板有镂雕窗棂，后台左边有石阶供人上下，全台仅此一道门出入。观剧场所前窄右宽，台前仅可容纳观众五六百人，台右为跨越三座仪门的宽长大院，可容纳五六千人，因戏台必须面对主神，故大多数观众只能看偏台。戏台主要供宫内用，当地乡民亦可借用，但对上演剧目要求严格，以免亵渎神灵。农历正月二十七日为该宫主神许真君生日，届时请有声望的大戏班来唱戏，多则十天，少则三天。民国十五年(1926)，为了超度"南北相争"阵亡将士，在此举行过一次浩大的"万人缘"，历时十一天，唱戏十天，李烈钧等省府要员亦亲自送了花圈以示悼念。1930年7月29日，毛泽东、朱德等曾率领中国工农红军第一军团来到西山万寿宫，8月1日在万寿宫召开了纪念"八一"起义三周年大会，二纵队四支队的宣传队曾在此演出了小剧宣传革命。1937年，全国规模的抗日战争展开，江西省推行音乐教育委员会改良平剧班曾在此演出《胡阿毛》、《飞来的祸》等剧，鼓动民众抗日。1968年，戏台在"文化革命"中被毁，现仅存石柱两根和石磉一只。

弋阳县西李村祠堂台　坐落于弋阳城郊十七华里的湾里乡。据《九川李氏宗谱》"重修九川李氏祠堂记"载："盖自宋初饶之德兴永泰迁焉"，李姓迁至弋阳九川(即今之湾里乡西李村)后即分为前李、后李、东李、西李四支分派。其后李一派子孙录奎偕兄文彬"概祀事之久废，乃纠族人"，于明宣德二年(1427)建构祠堂三间，祠内"翼以两厢，缭以周垣"。祠堂正门有古拙石猊一对。进门即为戏台之台底，两旁木柱，以鼓形红石为础，两两相对，延伸

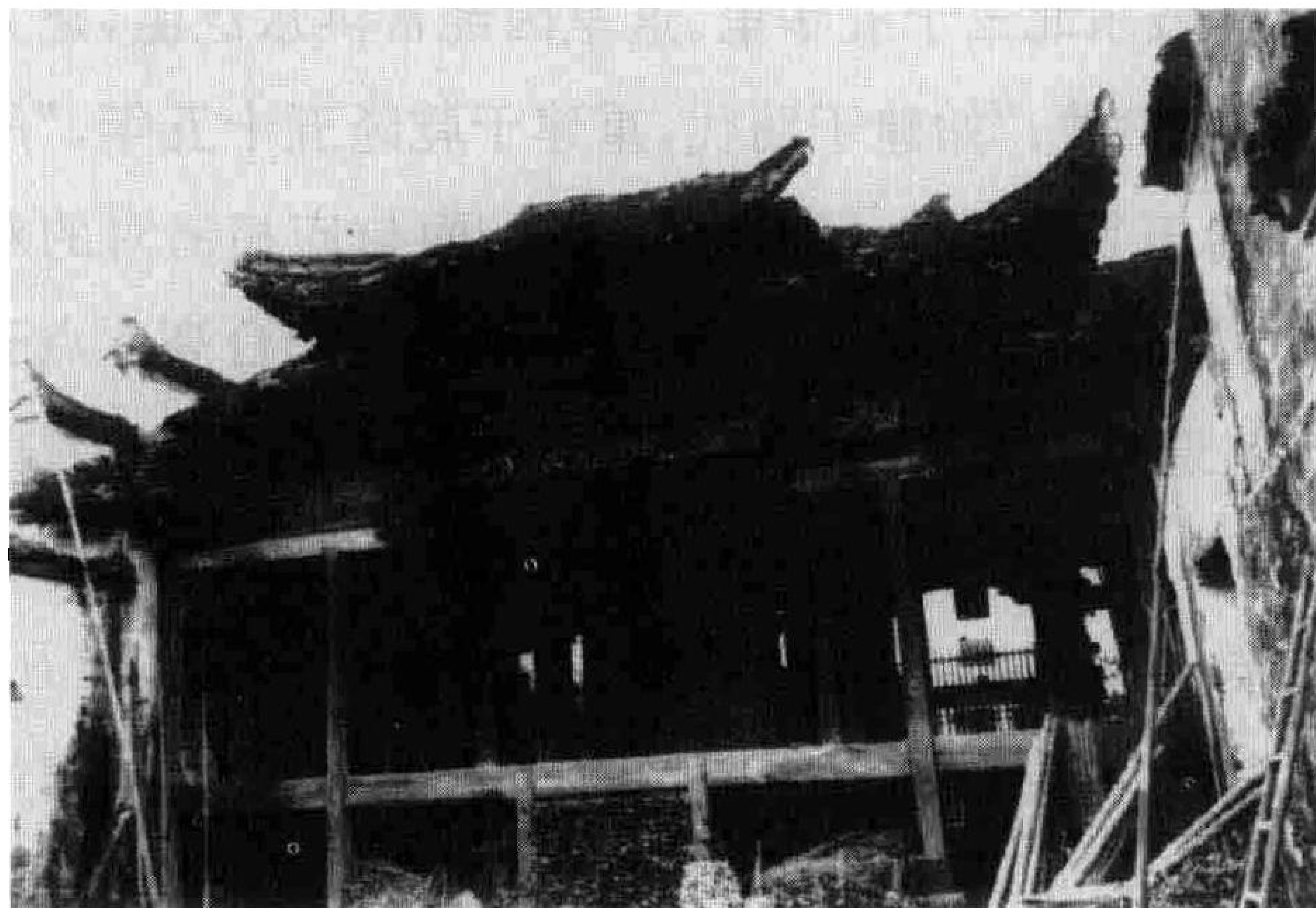
至台口，台底两侧则有木柱若干，用以支撑戏台。台前有石柱四根，八角形石础，为戏台之方柱。台基高一点九米，其正面均用红石垒砌，左侧有石级，可上戏台。戏台总宽十四米，深七点八米；表演区宽四点五米，高三点五五米，进深四米。台中有屏风隔板，其前方两侧为上下场门，各宽一点零四米，遂成为一个带“凹”字形的空档地区，宽二点五米，高二点六五米，进深一米，此处即为弋阳腔戏班五个乐手演奏之地。上下场门两侧为副台，以板相隔，也有门，宽各不到一米，副台各宽二点七米，深四点三米。台中顶棚为八角回音花纹藻井，高四米。后台过道宽二点一五米，进深三点八米。该祠原无寝庙，戏台顶部另有一层为神龛，用以置放神位。整个戏台的梁柱、插板撑腿均为木质，以榫头相嵌，穿拱巧妙，严丝密扣。主梁柱用材较为宏大，主要斗拱衔接处均有云卷雕刻，而主梁柱则粗犷古朴，无饰物。戏台于明景泰年间重修时，增建后厅和走马楼，台之两侧的走马楼为木质结构。长九点五米，宽四米。后厅系砖木结构，即为祠堂。整个建筑具有鲜明的明代前期的风格特征。今保存完好，被列为县级重点文物保护单位。（见彩页）

上饶县应家龚氏叙千祠堂台



原为应家安坑龚氏祠堂台，位于村中叙千祠内。始建于明代成化年间（1465—1487）。据《龚氏家谱》载：龚氏家族于南宋隆兴元年（1163）立像造庙。“叙千”一名由来，即龚氏第五世字行千，故第六世安国公则以千分房，为“奉先思孝，叙族明伦”，故其祠称“叙千”。清乾隆十七年（1752）祠毁，戏台搬迁村口安沅庙前，台面与庙门五十度犄角而建。周围筑以高墙，墙端呈五岳朝天型，戏台为悬山式建筑。屋脊上置宝珠铁戟，鳌鱼吻。台前四根八角石柱，石鼓座，双狮抱球；梁柱间吊蓝撑腿内雕双象，旁刻“招财进宝”插板。台前大梁上的“双凤朝阳”、“双狮滚球”和“八仙飘海”等民俗图画，锦绣满目，巧夺天工。戏台中间屏风隔板为“凹”形状，专为弋阳腔乐队座位而设。正台、副台左右四道马门上的“鱼樵耕读”图和台中顶棚八角藻井的莲花蕊、八卦图、四蝙蝠等绘画相映成辉。戏台宽十一点六米，进深七点三米（其中前台四点五米，后台三米），台面离地二点一米，台高三点六米，宽四点八米，副台各宽为二点四米。台下露天空场可容二千五百人观剧。戏台于清光绪十四年（1888）再度修建，至今保存完好。

婺源县阳春戏台　坐落在婺沅县镇头乡阳春村方家宗祠“树德堂”内。据《方氏家谱》载，为明代中期所建，清代重修。戏台与祠堂“享厅”相对，中为可容四五百人的露天观



演场。台屋系大木榫卯组合建筑，十六对飞檐左右前后对称，嫩戟反翅式，梁架是角科斗拱，圆形尖角藻顶，层层重叠，外形美观，结构牢固。台宽十二点五米，深八米，高约十三米。圆形台柱八根，方形柱二十八根。戏台前后以板相隔，上下场设置八门，正面四门，为“出将入相”，两侧四门为演出武打大戏时所用。台之正面梁枋上雕有戏剧人物，四壁彩绘琳琅；台前檐梁斗拱伸出处嵌有龙头一对，左右矮台柱上各置抱鼓石一个。后台略小，粉墙上涂写了众多戏班演出题记，其中有六处字迹清晰，所记最早有“乾隆十五年七月趁邑詹春班到此一叙”的字样，此外还有“光绪三十年四月二十三日万春班”、“民国庚午年景德镇三老同乐班”、“婺邑荷岸王新仙舞台班”、“江西同春班”和“祥麟班”等，都是当时享誉于皖南赣东北地区的徽班和饶河班班社。今存。

广丰县杉溪忠阮社戏台　坐落在广丰县杉溪河边渡口与小街之间。小街与河流成“丁”字形，街之东边是戏台，两边为社公庙，周围风火墙，南北敞开高大半圆门作通道。庙中建筑分前殿、小街前厅、窄边露天井和戏台等部分。殿堂计有二十四根青石大圆柱，鼓形石础，台前横梁上刻着粗壮花纹，颇具明代风格。台高三点七米，台中顶棚处高一点二米，台面离地二点一米。正台宽五点九米，深五米，副台宽四点八米，屏风隔板宽三点九米，上下场门呈八字形，门宽一米、高二点六米。后台很窄，过道宽仅一点六米，两旁无厢房，后台粉墙题壁有记录各种戏曲活动的遗迹。来此演出班社有：“光绪十四年玉邑玉和班”、“广邑同兴班”、“金邑大春和班”、“金福舞台”、“新新舞台”等。演出剧目有《百忍图》、《渭水河》、《九锡宫》、《三进士》、《真珠串》、《凤仪亭》、《二重山》、《对珠环》、《三仙炉》、《寿阳关》、《忠孝全》、《浔阳府》、《战鄱阳》、《庄五义》、《忠义堂》、《三官堂》、《乌龙院》、《打狼屠》、《打严嵩》、《打城隍》、《大破蛮兵》等。另有民国三十四年（1945）演出的一个班社全班行当和演员名单。行当是大花、二花、三花、正生、老生、小生、大良（即大梁旦）、二良、三良、老旦、女花旦等十二种脚色。台前右边砖墙上至今还嵌着一块清道光十五年（1835）广丰县令的禁碑，其大意是：近因盗贼蜂起，为保地方平安，严禁赌博、演戏和游方娼丐等。今存。



吉水县盘谷乡大禹庙戏台　坐落于盘谷乡盘谷村内，这是一个近一千五百户的大

村落，赣江支流同江河绕村而过，离吉水县城东北三十五华里。这里因经常洪水泛滥，建大禹庙以期保佑，戏台同建。据谷村《李氏主谱》载："始建于明代，重建于乾隆五十五年。"所以，谷村有句俗话："谷村一千烟(户)，戏台五百年。"今大庙几乎无存，而与庙相遥对的戏台却在。戏台为砖木结构，进深六点七米，宽六点五米，台基一点四五米，整个台高八点五米。台两旁有一点二米副台，供放置乐器、道具。两旁侧墙有窗，为几何辐射式窗棂。台前两根一丈多高的石柱，柱上刻对联一副："咫尺往来千里外，百年名利一宵中。"戏台后壁有"出将"、"入相"两门供演员上下场。后台长一点八米，供演员化装。人字形屋顶，复盖青瓦。梁柱及屋檐雕塑均毁。戏台正面和两侧墙壁，留有晚清以来十多个大班演出的题记。演出多为汉班或京楚大班，诸如"春庆堂"、"乐中华"、"草苞班"、"木脑壳班"及长沙京汉"福兴班"等大量诗文壁题，以及"春庆堂"留下的十四个戏曲脸谱，诸如尉迟宝林、马武、曹操等，均为彩绘，线条流畅，形象生动。另有当时班社演出剧目及戏曲谜语等题壁。今台板已坍塌。(见彩页)

南城县睦安乡磁圭戏台　坐落于南城县睦安乡磁圭村东头的三真殿内。据《罗氏家谱》及建台石碑记载，建于明嘉靖元年(1522)。磁圭学者罗圮被册封为礼部尚书，故里乡邻特修造戏台及"迎恩亭"，以谢皇恩，自此，磁圭"户至千四百者，肆市七十，楼观相生，弦诵之声不绝"。清康熙五十四年(1715)，宣化府总兵罗美才荣归故里，戏台再次翻修。戏台坐北朝南，全木质结构。台基一点四米，台口表演区宽三点七米，高二点八米，深四点二米。表演区各向两侧延伸二点五米，以作副台。后台长十一点四米，深三点四米。前后台以板墙相隔，在隔墙正中开一直径为一点八米的圆屏内，嵌有"天官赐福"图，两侧为上、下场门。戏台为单檐歇山式屋顶，飘檐翘角，雕琢精巧。下椽四角各系铜铃一只，风送铃响，叮咄有声。顶棚设一八角形藻井，中部绘"鲤鱼跳龙门"图。台柱上端各设斗拱两朵，形似玉兔。中梁嵌横匾三块，两旁为"月殿遗音"、"广云深处"。中为"三真殿"。周围有直联三副，其中一联为："檀板轻敲量出当年景象，寓褒寓贬暗装一部春秋。"观戏厅宽十一点四米，长二十三米，厅加顶盖瓦，其顶棚，梁柱与戏台连为一体。院外右侧立碑一道，记述建台事略。今存。

宁都县小布乡万寿宫戏台　坐落于布墟场老街中心，据碑文载："小布万寿宫自嘉靖以来阅世既久，修葺累累……"距今已有四百五十余年历史，而古戏台仍保存完好。万寿宫坐西向东，宽二十四米，深二十二米。有正殿一间，偏殿四间。雕梁画栋，门面辉煌。置菩萨多尊，阶檐前塑石狮一对、化钱炉两座。左右钟鼓楼为三米见方的二层阁楼，高出万寿宫，有石砌圆门通内。戏台与万寿宫遥相呼应，坐东向西，两边伸出二层楼廊，合围成封闭院墙。戏台与万寿宫之间为盖顶天棚、木柱、盒盖式棚顶。鹅卵石铺地，为观看演出之所。戏台为正方形，宽约九米，深约八米，台基高约一点二米，用麻条石砌。四砖柱撑起木梁瓦顶，台口高约三点三米。戏台后壁开一窗户，两边楼廊宽约三米，长约二十七米，两层，盖顶。据说，旧时看戏，只有成年男子可坐在天棚下，女人只能散坐两边楼廊下层。楼廊上层

可由小孩嬉玩。楼廊下层还兼各种小卖。过去每逢正月，八月都演戏，主要有祁剧、京剧、宜黄戏等剧种班社。

崇仁县许坊谙源戏台　位于崇仁县许坊乡谙源村口。相传南宋淳熙年间，猛虎作祟，后村李十公在村口筑起一座土台，焚符驱虎，造福乡里，后人于明嘉靖三十五年(1556)在原地建台修庙，演戏还愿。据台前石柱铭文记载，现存戏台重建于清乾隆四十六年(1781)。戏台坐南朝北，高出地面一点二米，台基用花岗石砌成。台面宽十二米，进深十五米(含后台)，呈三面观式。戏台四角立有八角形石柱，木结构单檐歇山式屋顶。台前额枋两头雕有凤凰展翅图，两角各有硕大的斗拱，斗拱雕刻成倒立麒麟状，支撑着深深的出檐。屋角高挑，顶端装一针形倒勾，使屋顶四角呈鳌鱼翻爪状。台上方设一方形藻井，四角各有一雕花悬柱，藻井底部为八角造型。顶板嵌有八角形针叶状木雕图案，前后台以板壁相间，两边各设一门供演出上下场用。整个戏台呈棕色，梁柱间彩绘清晰可辨。台前是观剧场地，长四十米，宽二十米，场地四周立有石柱。后台墙壁多有戏班来此演出的题壁，如光绪十年十月十四日的“老福庆班”；民国三年十一月的“新见喜班”；民国十九年十月的“南丰大舞台”；民国二十年十月的“老祥福班”、“同泰舞台”、“同春舞台”等。剧目有《还魂带》、《错中错》、《盖梦精》等多种。今存。

德安县冷水塘陈家祠堂戏台　坐落于县城北郭傅山乡陈氏祠堂前楼，坐东向西。台口宽四点二米，深四点五米，无副台。台之两侧砖墙上绘有狮子滚绣球的彩色图案，台正中上方挂一横匾，匾上镶刻“金声玉振”四个大字。顶棚为八角形亭式结构，板上略饰花纹，台沿上原有雕花木栏杆，今已损坏。从陈氏家谱中得知，冷水塘陈家于明初由本邑黄家山迁入，最早系车桥义门陈氏分支。据村中老人说，该台与祠堂同建于明代初叶。祠堂共三进，中有柱廊厅，后连先祖宗室。台前木柱上书：“儿孙歌舞诗书内，乡贵悠游礼乐中”楹联一幅。义门陈氏家谱中有“东佳书院”和“嬉戏亭”的记载。这种亭式结构的戏台乃宋代义门陈家儿孙歌舞、和“乡贵悠游”的“嬉戏亭”的遗风。



高安县荷山寨陈村万年台　坐落于县城三十公里处的荷林乡陈家祠堂旁，为明万历年间兵部左侍郎陈邦瞻所建。台置露天风雨场，坐南朝北，砖木结构，简易歇山式，檐角弯翘。屋梁上有葫芦状镇物，台呈倒“品”字状，无副台，六块雕刻精美的隔板分开前后台。前台宽四米，深四点六米，高四米，几成正方亭形。台沿有一围矮栏杆，后台两侧伸出，各四点九六米，深三点三五米；风火墙竖立于后台伸出处的两旁；砖石

台基，高一点八米。台前有两根石柱，上镌对联一幅：“仰止遐观象石泻清泉爽漱，山鸣谷应荷峰传玉润金声。”后台板壁上留存若干班社名称，字迹清晰者有：“三庆班”、“正洪班”、“老祥泰”、“小同喜班”、“仁兴班”等。清乾隆间曾修葺一次，今保存完好。

余江县杨溪陈村戏台　坐落于余江县城西十公里杨溪乡杨溪陈村。杨溪陈村宗谱载：“……始建于明，万历三年(1575)几经修缮，未改原貌。”据当地村民说，日本侵占后一年(1938)，曾拆门楼以修戏台，台坐北朝南，卷棚双檐歇山顶式，砖木结构。台顶用筒瓦和特大釉面瓦复盖，瓦长四十公分，宽二十公分，背面图纹呈鱼鳞状。顶脊梁中部镶嵌“ㄓ”形铁条，中串葫芦形瓷瓶。戏台无山墙，为三面观式。台口有四根檐柱，台中有柱十二根，门六扉以木板把表演区组成扇面形。戏台总高约七米，台基一点六米，台宽九点九米，进深五点九米，后台二点九米。内部施以装饰性异形斗拱，柱、梁、檐均刻有各种吉祥物图案。串坊与板壁表面，均绘有各种花卉。台前空地长三十米，宽五十米，为露天观剧之所。戏台内板壁上题记：民国十六年“万升班”等戏班在此演出，剧目有《满堂福》、《玉麒麟》、《打登州》、《凤凰山》、《小放牛》、《拾玉镯》等戏。今存。

南丰县藕塘戏台　坐落在南丰县藕塘村唐氏祠堂内。据碑文载，祠堂与戏台同时建于明万历三十八年(1610)。祠堂坐北面南，是一栋三厢进的建筑。戏台设在进门处的下厢，与上厢神坛相对，中部是观剧庭院，庭院与戏台以天井相间。戏台为全木结构，面宽十八米，两根大柱将台面平均分为三部分，各宽六米，两旁是左右场，左场为乐队用；右场隔有小间，作服装、道具、化装间，左右场为固定建筑。两柱间是戏台的表演区，由六根活动矮柱和数块活动台板架设而成。平时撤去台板与矮柱和数块活动台板作进出祠堂祭神通道，演戏时临时架设，台板与左右场齐平榫接，形成一个宽六米、深六米，高出地面一点七米的中心表演区。戏台呈单面开放式。祠堂门墙即为戏台后屏，利用两侧的棂星门作后台相间的上下场门，后台架于大门外的石阶上。全部构件十分精确，拼接处严丝合缝。台顶有一八角形藻井，顶部绘有八卦图。戏台梁柱和板壁漆以朱底，有各式龙凤花卉彩绘。台前隔着天井是观戏庭院，可容纳二百余人。本地村民组建的戏班逢时登台，外地戏班亦常来演出。今存。

玉山县官溪胡氏祠堂台　坐落在县城东南二十华里的官溪乡。据清顺治十六年《胡氏家谱》记：胡氏宗祠建于明万历四十二年(1614)，明崇祯年间改造前架平屋、大门、戏台及两厢，其祠建筑系封闭式长方形，总面积计二千三百九十四平方米。坐西北朝东南，丛林环抱，绿野平川，前中后三重以纵轴线次第排开，整体布局井然有序。



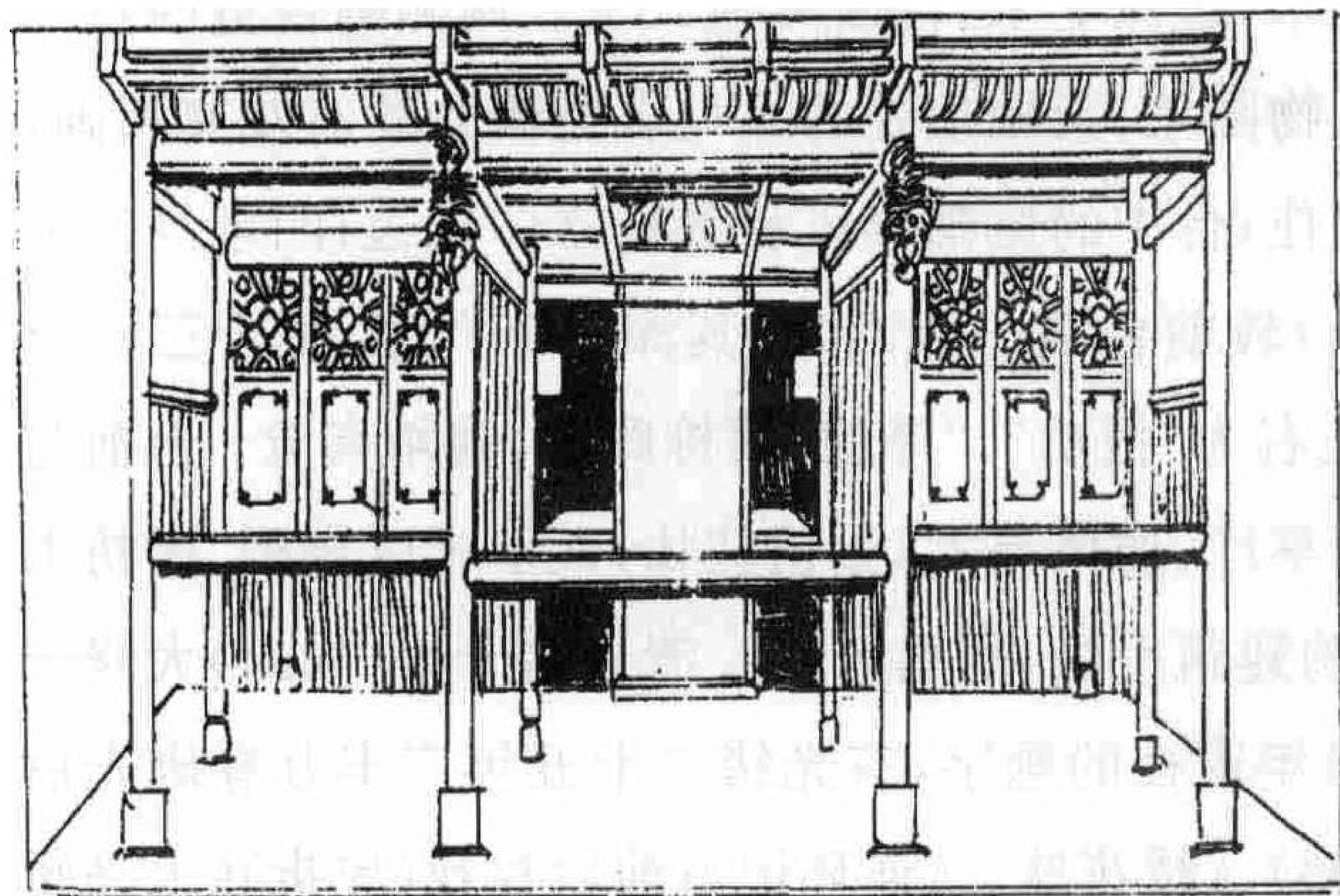
外设照墙、水池；内分戏台、中堂、寝庙；两廊是厢房酒楼。前架为十开间平屋，正中大门盖有二重歇山式门罩，装饰雅观，气势宏伟。门上横匾"响保万龄"四字，笔力苍劲圆浑，两旁门联"陈国家声旧，官溪世泽长"。戏台建于大门背后，与祠庙融为一体，二重三叠顶，檐角弯翘、形同楼阁。正台高八点四米，宽九米，进深七米，台面离地二米。两侧副台宽四点三米，深四点六米。台上梁、柱、撑腿雕满人物图象；天棚顶处的三口多角藻井绘有戏文彩画；台前沿一排红色低矮栏杆将台面周围围住；台中的巨幅屏风装置着立体花边；四扇马门上下错落使舞台显得更加舒展而宽畅，后台较前台高一点四米，其深三点九米，宽十三点三米。酒楼与后台相连，衔接中堂。戏台左右为"报功"、"泽德"两栋廊房，巍峨高耸。台前与中堂间一大天井，平坦规整，中堂为祠庙享厅，通体高大，梁粗柱壮，人手难以合围。檐枋上铺以斗拱装饰，为抬梁和穿斗式相结合的建筑手法，别具风格。清光绪十年(1884)大修一次，至次年上春告竣，后台粉壁上尚存当年班社的题字，有光绪二十五年广丰万春班先后两次演出的剧目：正本《铁冠图》、《碧罗衫》、《绣花球》、《连环记》；前后找戏(单折)《上马斩左》、《三岔口》、《战马超》、《泗洲城》、《罗成降唐》、《水漫》、《断桥》等。另有光绪三十年的"江邑大王福班"、"大明班"、"紫云班"以及民国时期的"衢州贵云班"、"金华稠舞台"等。(见彩页)

崇仁县白陂街风雨台　坐落于崇仁县白陂乡白陂街中央。据说汉代吏部尚书陈汉卿私访白陂，除贪官安黎民，后人为纪念他，于明代崇祯元年(1628)，在白陂街建汉尚书庙。与庙相对，修造了这座风雨戏台。戏台背南面北，单檐歇山式屋顶，后墙和左右山墙均为青砖所砌。戏台立八根木柱，前后各两根。中间四根，前后台以绘有福、禄、寿三星图的木屏相间，屏上挂有一块横匾，书曰"观今宣古"。两侧是耳门，作演出时上下场用。耳门上方亦各有一半月形匾额，左为"入达"，右为"深远"，耳门通向后台，戏台宽八米，高四点五米，深十二米(含后台)，台基高二米，共占地九十六平方米。后台土墙上嵌有长七十厘米，宽四十五厘米的青石碑板四块，为明末建台乐捐的名单，每块多者七百字，少者三百五十字，字迹仍清晰可辨。每年多有戏班来唱庆寿戏，后台墙壁有"见喜班"、"金福堂"等戏班及《丝带记》、《攀弓带》、《药茶记》等剧目墨迹，并绘有陈金标等戏班班主的"开台字符"两种。今存。

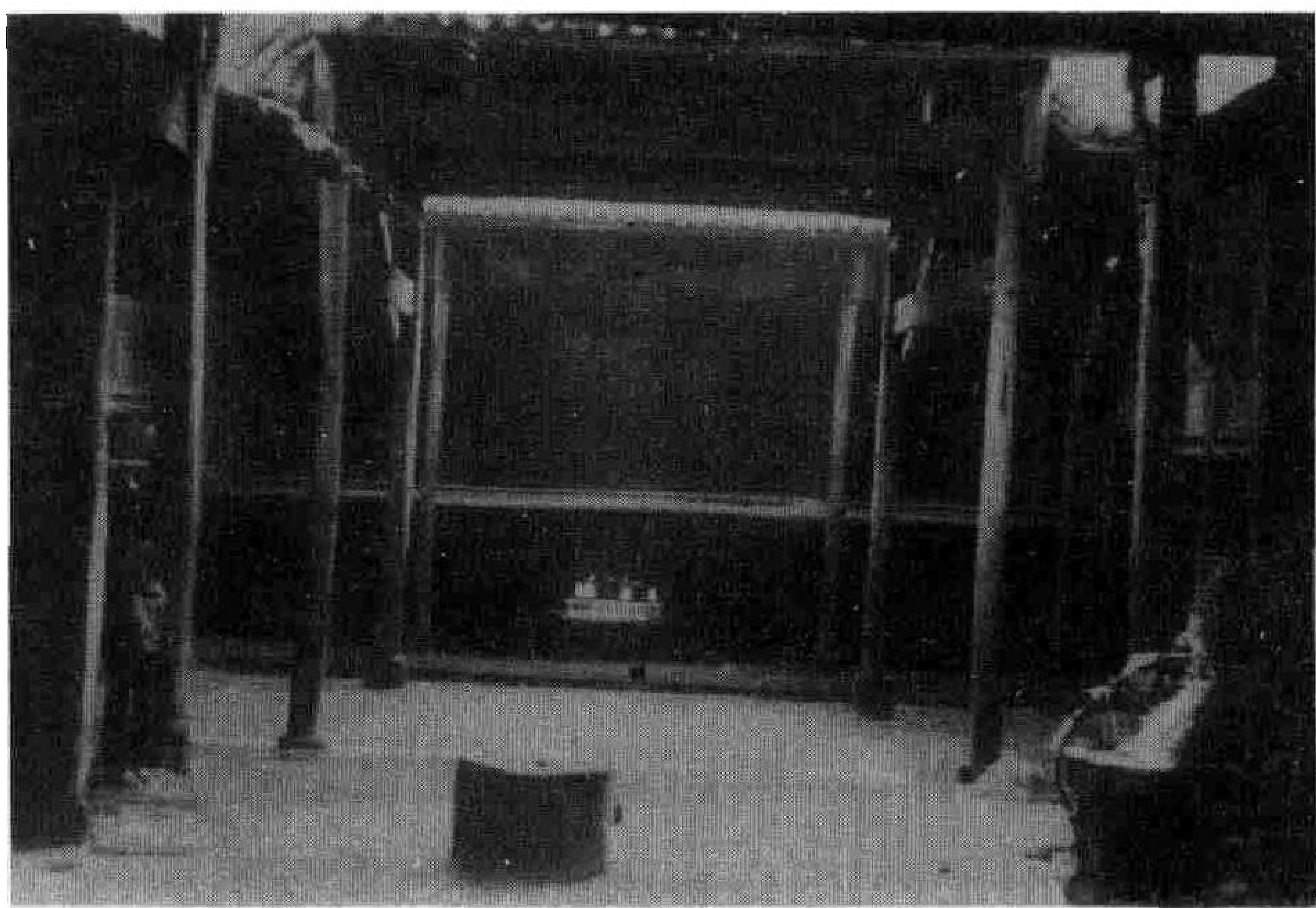
玉山县川桥戏台　坐落于玉山县紫湖乡川桥村。建于清顺治六年(1649)，由本地张姓村民集资建造。戏台为"混合土"建筑，台高七米，宽八米，进深六米。台内有柱十六根，台前有四根檐柱，台中亦四根，石柱上均有浮雕，多为古代历史故事人物。前后台以板相隔，墙壁有题记，但因白粉斑驳，多已模糊不清，仅留下清代末期的部分戏班活动情况。其中一题是：光绪三十二年十一月十五日玉邑金玉班大徐村老板，头夜《合玉环》、小戏《和番》、《草墩》、《贵妃醉酒》、《周氏拜月》、《父母阻挡》、《柳氏训子》、《书房相会》、《马房招婿》、《破阵产子》、《月下佳期》、《父子相会》、《金殿下棋》、《苏秦逼钗》、《刘高玩花》等剧目。

戏台保存完好。

瑞昌县大德山刘家祠堂台　坐落于瑞昌县南乡，离县城两百多华里的一个山凹里。村庄环山倚水，风景秀丽，一条鹅卵青石小道直通祠堂大门，曲径幽静。祠堂建于明末清初，呈长方型，由低而高三进排列，最低处为古戏台，砖木结构。台口高三点零七米，宽四点七米，深四点二米。台沿离地二点一四米，周围有栏杆，高半米。台之两侧厢房较正台高出两三级阶梯，厢房宽一点七米，深零六四米，专为青阳腔戏班乐队而置。正台屏风与马门间有戏联一副，上刻“富贵功名一场幻境，风花雪月千古传文”两行大字。两侧厢房各有三扇镂花窗板与后台相隔。台中天棚为六角型封闭式藻井，井壁上绘有蛟龙出水图案。台前梁柱间的石狮撑腿，虎虎有神，为整个古建筑增添了活泼气氛。后台题壁字迹斑驳模糊，依稀可见者有：“光绪七年周泰义班”、“光绪三十二年天开泰科班”、“民国三十年汉镇普庆班”以及“通门全胜班”、“义宁州德胜班”等。今存。



鹰潭孔家祠堂台　坐落于市郊童家乡孔家村孔氏祠堂内。该祠在信江南岸大堤的一座红石山旁，由下往上沿坡而建。整个祠庙有圆柱一百多根，红石基础，青砖火墙，单层歇山式，坐西北朝东南，面对江水，共三重建筑。头重为戏台，品字形状，前宽后窄，离大门约四米之距。台为砖木结构，梁柱间均有粗花浮雕，吊蓝撑腿，尖型板条顶棚。正台台口高三点三米，中心顶棚高五点三米，进深五点五米，宽四点八米；两侧副台宽二点八米，深四米，台基高二点一米。台中以花棂屏条隔开为前后台，左右设上下马门四道，后台长八米，宽六点六米，是戏班人员生活起居和化妆场所。二重风雨亭，方形，四周有天井，亭长七点五米，宽六点五米，乃族长及本村男性族人观剧之处。亭与台之间两旁走马楼长十米，宽三点三米，供眷属和儿童看戏所用。出风雨亭拾级而上，即到三重寝庙，旁开“礼”“仪”二门，内置祖宗牌位，春秋祭事时村人皆由此二门出入。戏台建于清初，至今保存完好。

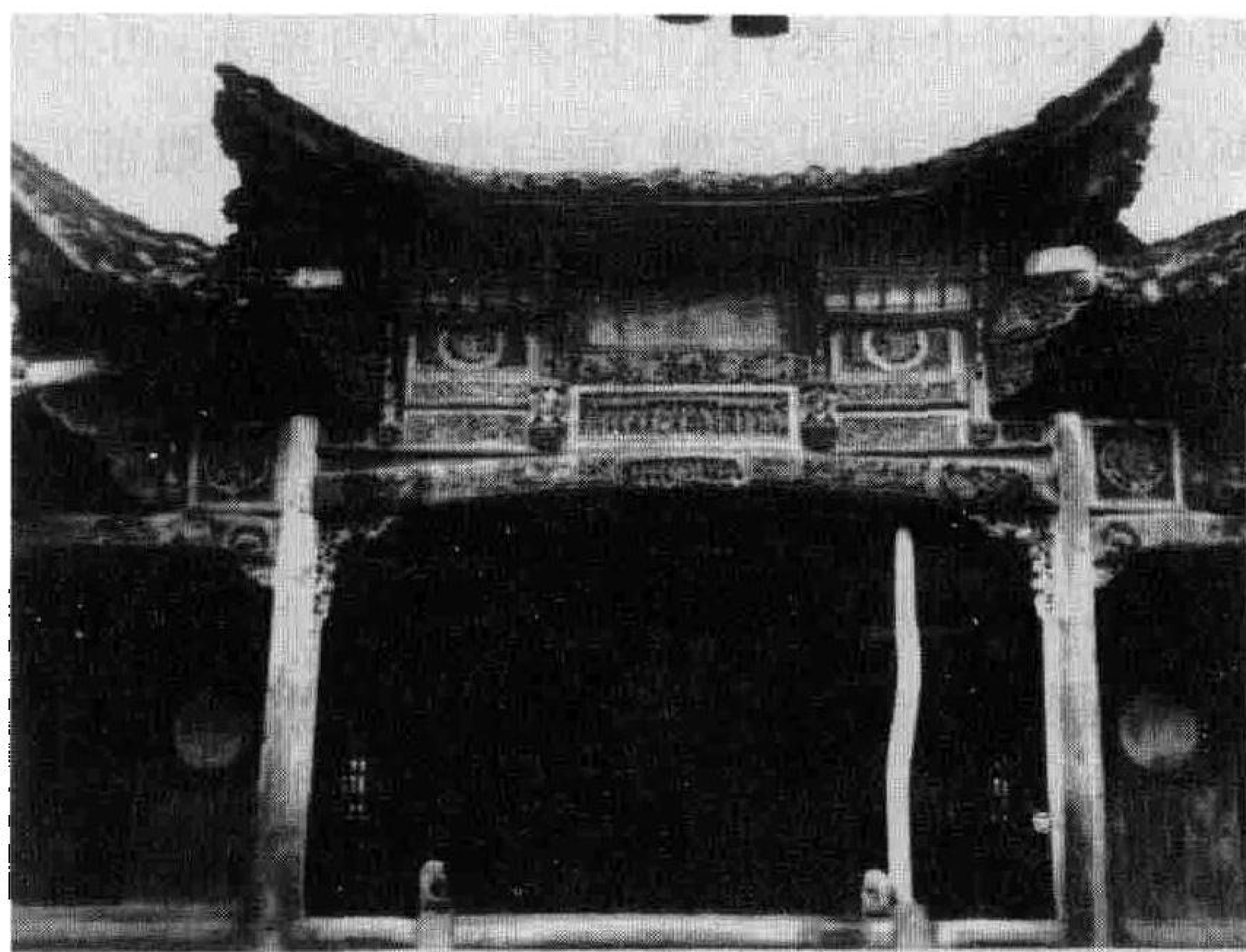


南昌市小同春茶馆　坐落在南昌市东上渝亭口与象山路交界处。始建于清代初期，

卖茶兼演木偶戏(又叫“玩瑶台”)。这里最早唱的是昆腔,以后改唱京剧。南昌著名艺人潘瑞庭的父亲潘麒麟曾于清代末年在这里从事过戏剧活动。清末民初,南昌“坐堂戏”非常盛行,“长春堂”即在此挂牌营业。坐堂戏又分“文堂”与“武堂”两种,“长春堂”为“武堂”,属营业性演出,唱的是京剧,生、旦、净、丑行当齐全,只是不化妆,有乐队伴奏,特别注重锣鼓。过去在小同春茶馆演的木偶戏一般都是折子戏,“长春堂”则能唱整本戏,都是京剧剧目,因此比原来更富有吸引力,在南昌的“坐堂戏”行列中很有名气。小同春茶馆的戏剧活动延续了二百多年,直到抗日战争爆发,1939 年南昌被日本侵略者占领时,该茶馆才被迫停业。文化大革命中被拆毁。

弋阳县芳墩露天台　坐落于弋阳北乡,与乐平相邻。该村吴姓定居开族至今,已有二十四代。先造庙后建台,其台在村之中心,坐北朝南,是露天万年台。歇山式,飞檐翘角。总面积一百四十七平方米。台高七点二米(含台基)。台底可行人。前台宽四米,进深四点六米,台面横梁上刻有“皇清康熙十年(1671)建造”字样。台的结构为木梁、木枋和木柱相连接,柱大梁粗,双面夹枋,周围砌以砖墙。梁坊上刻有精细的戏曲人物和花卉图案,经风吹日晒油漆斑驳,但当年华美的风姿依稀可见。台中柱上写有篆书古联一副,其文是:“□□填词有声有色;□□□照入理入情”。后台左右枋上尚遗存着早期班社演出的模糊字迹。今存。

横峰县棕树湾保信殿戏台　坐落在横峰县港边乡的丘陵土坡上,依山傍水,坐北朝南,全长三十米,宽十五米,总面积四百五十平方米,分前中后三栋。前为戏台,中是雨篷,后面大殿,殿内所供菩萨称:“涂真仙”,据传乃福建南城人氏,肉身真佛,此殿香火常盛。戏台建于清康熙十二年(1673)。台形呈八字,坐南朝北,走马楼巍列两旁。台基一点八米,宽十三米,高三点

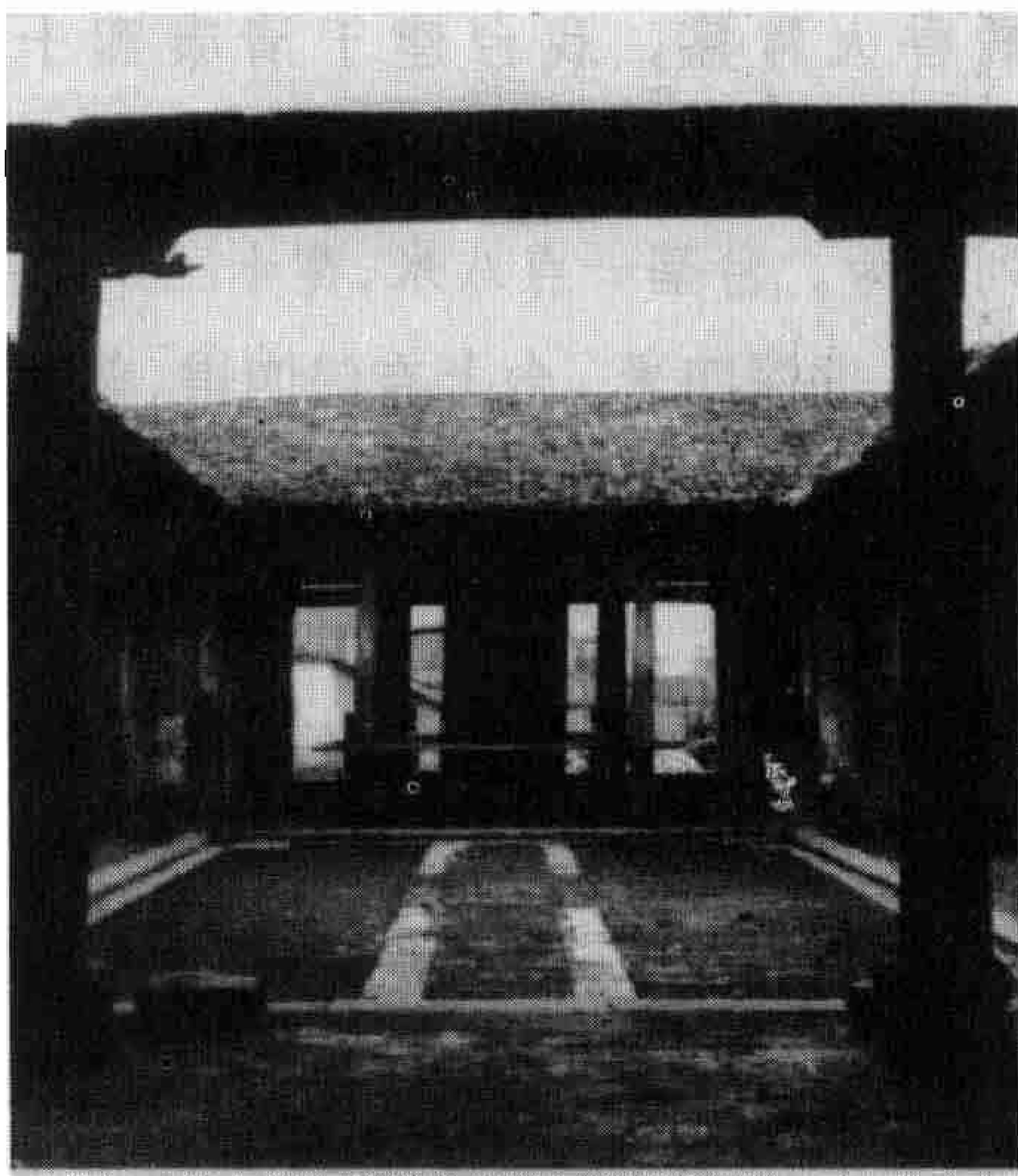


五米,进深四米。台上有门四道,藻井上油漆彩绘花鸟草虫以及戏曲人物,雕梁画栋。台正中悬挂“响遏云”金匾一块。庙内每年要做“三元”:上元三月十三为佛诞节,中元七月十三作课事,下元十月十三赛神会,均要请班唱戏四、五夜,后台处处留下了当年戏班演出的题壁,红硃墨迹,斑驳陆离。有光绪十六年十月浙江金华兰溪天褐山大洪福班演出五天六夜的剧目名单,如第一夜初六开台戏正目《二度梅》,前《五代荣贵》,后《鸾房串戏》。初七白日,正目《荣乐亭》,前《张松献图》,后《瞎子捉奸》;夜正目《七星剑》,前《僧尼会》,后《走广东》等等。又,民国三十五年十月二十九江西饶州剧团全班人员和行当名单。有老板四人,打鼓、大锣、上手、二手各一人;演员有大花、二花、三花、四花、正生、老外、小生、大良旦、二

良旦、正良旦、女花旦、文花旦各一人、盔头一人，宫衣一人，伙头二人，共二十四人。此外还有“大紫云班”、“金福舞台”等上饶广信班的演出时间和剧目。今存。

临川县罗湖廖家戏台　坐落在临川县罗湖乡詹塘廖家村西头。坐南朝北，与廖家祠堂对峙。清康熙三十二年(1693)，村东头的廖氏宗祠倾败，故将宗祠移基于西楼下塘北，同时兴建了这座戏台。光绪十五年(1889)重修，民国十年(1921)再度整修。戏台为穿斗式木构架，单檐钻尖式屋顶，四条垂脊相交于顶端，上面覆以彩瓷葫芦。垂脊尾端镶有青瓷，高翎双挑，尾部呈鳄鱼昂首造型。台前柱与飞檐前有象牙状支柱，上有雕刻精致的戏剧人物及图案花纹，额枋与半柱间雀替为倒立麒麟木雕。台顶棚有一方形藻井，戏台为三面开放式，平面呈“凸”字形，后台三面为青砖墙，前面突出部分是戏台表演区。台口宽六米，进深八米，台口高五米，台基二米。表演区后部两侧各有长三米，宽一米的“走廊型”场面，上面有一点二米高的栏杆，供乐队及演员候场用。前后台隔以木板屏风，左右设上下场门。门内柱刻有对联一幅，左云：“琴韵清徵声吐汉苑”，右曰：“笙歌嘹亮响彻云霄”。后台宽十三米，深四米。戏台与廖家祠堂东侧青砖围墙相连，中间是观戏场地，宽十五米，长四十米。现存戏台仍保持民国十年重修面貌，唯屋顶破损，顶部彩瓷葫芦无存。

新余县天符庙戏台　坐落于新余县城东侧。据《新余县志》载：“天符庙在东关之西偏，背城垣内，创造于康熙三十三年。”天符庙供奉天师，为道教符篆派传道之所。此庙坐北朝南，长七十五米，宽十四米。从西至东，可分为戏台，露天观戏场、天师殿三个部分。左右两侧为回廊，并设木栅。廊与戏台、天师殿前后相接，四周红墙，弧形拱门开设西侧，飞檐翘角，古色古香，十分壮观。戏台坐西向东，结构严紧，列梁架栋，台基红墙，青瓦覆盖，屋脊中立彩釉宝顶，台前弧形小栏杆连接台口两端。台基高一点一米，台口高五米，深六米，表演区宽五米，向左右各延伸三米，以作副台。四根圆形木柱立于四角，支撑歇山式屋顶，三面砖墙，构成封闭式单面透空戏台。天花板有彩画，顶棚为藻井，绘有太极图，周围八卦，卦外八棱，每棱一仙人，合为八仙图，道教色彩浓厚。台前檐角翘起，屋柱上端，各饰圆雕双狮，一大一小，抱球嬉戏，球上刻有图案，球中有球，刻工精细，小巧玲珑，转动自如。前、后台以彩绘“天官赐福”木质屏障相隔，上悬匾额，两侧有扇形小匾。后台紧靠左右上下场门，宽十二米，深四米。台下是露天观戏场，宽十三米，长二十一米。1949年，拆除天师殿，戏场加盖屋顶，厅内设置座位，回廊栏杆保持完整。中华人民共和国成立后，戏台先后供新余县京剧团、新余县地方剧团演出使用。



高安县棠山黄氏宗祠活动台　坐落于县城

外四十公里的相城乡棠山村黄氏宗祠内，系“装卸活动台”。据祠堂碑文所载，建于清康熙三十七年(1698)，其位置在祠堂大门内，梁架榫头固定，直柱、台板则临时安装。呈长方形状，分内外台。全长十点四米，中以屏风相隔。内外深度各为五点二米，宽四点三米，大小尺寸相等，高三点五米，台基高一点六米。屏风宽二点一米，两边马门高二点五米，宽零点七七米。此台有两大特点：(一)内外两边都可作为台面演出。下雨时，即在祠内中厅观剧，内台为前台；天晴时，便在祠外广场看戏。拆下祠堂大门，外台又成为表演区。(二)凡逢祭祀赛会延班唱戏，演出时装上，不演时卸下，风雨无阻，活动方便。今存。(见上页图)

安福县汶源水口庙戏台　坐落于安福县洲湖乡汶源村口的水口庙前。戏台隔一空坪与庙相望，坐北朝南，砖木结构。台基高一点五米，台面约三米见方，台前两角各有一根台柱，左右隔板，台后两侧设门两道，上书“出将”、“入相”。瓦顶飞檐，翘角朝天。该台是安福县南乡闻名的三戏台之一，建于清康熙三十八年(1699)。汶源村为宋末名士王炎午的家乡，王氏家族繁衍甚众，每于春节都要举行隆重的祭祀活动，宰双猪双羊作供品，名“猪羊祭”。届时需请班社唱戏，并将庙内所奉菩萨抬出庙外，面向戏台，谓之“请菩萨看戏”，直至正月十五才告结束，此风一直延续到民国初年。清末民初，喜庆堂戏班每年除夕要来汶源村团年，正月初一即在水口庙戏台献演，且举行宗教仪式。民国十六年(1927)夏，喜庆堂在汶源村遭靖卫团迫害散班。此后，“猪羊祭”仪式渐废，唱戏之风也日益衰微，戏台也随之荒芜。

兴国县良材万寿宫戏台　坐落于兴国县良材乡老圩镇中央。建于清雍正年间(1723—1735)，石块、土木结构。万寿宫全长二十八米、宽十七米，分前中后三进，观演场地可容观众千余人。现戏台、耳房及两旁走马楼尚在，台上藻井油漆彩绘仍可辨。戏台坐北朝南，宽九米，高五点五米(含台基)，进深七米，三脚班和木偶戏经常在此演出。后台多有题壁，如：第六区工农剧团于1934年2月演出的剧目有《媒人说亲》、《小放牛》、《大开门》、《婚姻问题》、《不能松劲》、《骂金殿》、《血溅鸳鸯楼》、《满堂福》、《硃砂印》、《药茶记》、《阴五雷》、《下河东》、《三官堂》、《一捧雪》、《翻天印》、《打金镯》等。另有自光绪年间至民国三十八年的“赣城秀隆班”、“玉喜台”、“楚南新福祥”、“京汉临庆台”、“湘赣大舞台”、“儿戏园”、“福兴班”、“凝秀班”、“玉合班”等四十三个班社的题名及“通知”、“留言”多条。

星子县铁门程家祠堂戏台　坐落于星子县蛟塘乡铁门程村。据该村《程氏宗谱》载：“皇清雍正十二年乙卯孟春”撰写的《铁门时祖祠堂记》中，该祠“雍正甲寅夷月二十七日之吉起工，庙堂峻束妥。乃考主歌台响彻，宴及先灵”。祠堂坐东朝西，为青砖和木质结构，分前、中、后三栋，总宽十五米，长三十二米。大门上有青石横牌一块，上曰“程依明先生祠堂”、前屋有戏台一座，木结构。台离地面高三米，台宽六米，深六点五米。台两侧为厢房，木质花格窗。台下是从大门进入中屋的通道，中屋左右两侧均为木质半墙厢房，房内可观戏。中间为天井，地面铺青石。后屋两侧也是厢房，与中屋同。中间为厅，后屋地面比前、

中屋地面高一米，自天井至厅有数级青石台阶。

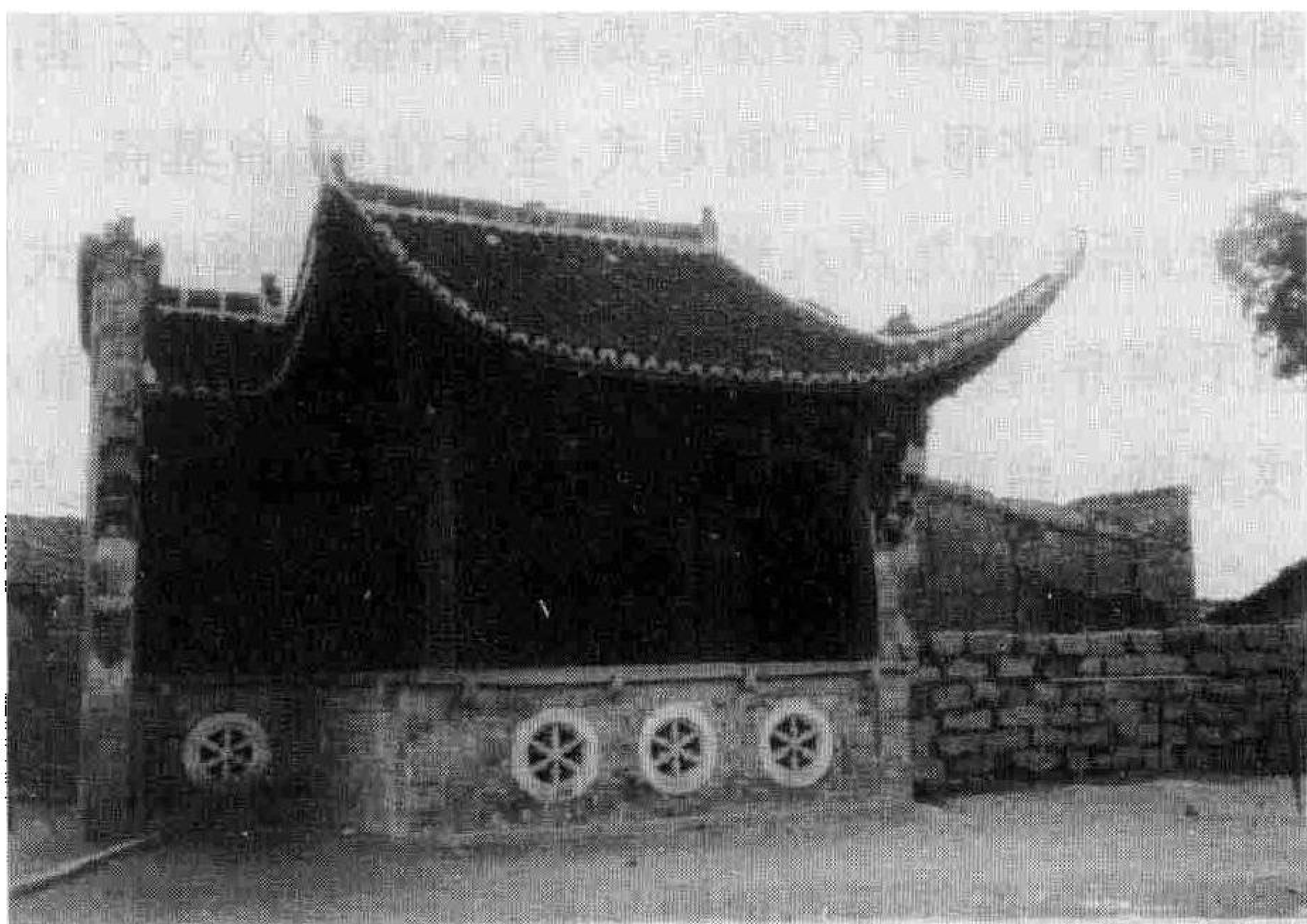
乐平县塔前洪汝仪宅院戏台　坐落在乐平县塔前乡，为本地绅士洪汝仪的私人宅院戏台，建于清代雍正年间。洪汝仪生平好戏，又怕妻妾女媳外出看戏招惹风流韵事，遂于家宅设一戏台，以娱视听。洪宅系三进结构，每进隔一天井，入大门处为头进，戏台即设于此。傍门而立，面向天井，台基高出地面二米，宽六米，进深四米，可随时装拆，用时搭板即成。台右侧为楼式厢房，供艺人化装及住宿。洪汝仪曾自组班社，供养子弟唱饶河戏，祭祖、过节或寿诞喜庆等都用自己戏班演出，也率班外出演戏，如遇不景气，随时返回。洪汝仪次子洪常修出任浙江石门知县，亦曾带班返里于宅院戏台演出。此戏台终演于民国三十七年(1948)，浙江杭州董金凤之“武林班”为上演的最后一个班社，剧目有《八宝鸾钗》、《方玉娘祭塔》、《秦雪梅吊孝》等。现为农民住房，仅残留“刘海戏金蟾”戏文木雕两块以及梁上一只吊篮。

宜春市麻衣庙戏台　坐落于城西八十五公里处水江乡小洞村海螺山西麓、突兀在海拔二百一十米的山嘴上。《宜春市志》载：该台创建于清乾隆三年(1738)，今保存完好。台为组合式建筑物，歇山顶、单檐、普通瓦面、砖木结构。正脊中竖六节瓷宝珠，施朱红、深黄、淡黄、淡绿、深蓝色釉。台基高二点零七米，宽六点三五米，深五点零二米；台高二点七米。两侧有副台，各宽一点七米，深三点五米；后台宽四点零七米，长一点五米。进门为前殿，戏台居中，台前是站亭，两侧走马楼。楼宽四点零七米，长十点五七米，高二点四米，作观戏饮宴之用。台顶八角藻井，绘有油漆山水图案，两侧为姿态各异的古代人物彩绘，今已蚀落不清。舞台屏风两侧有楹联一副，上书：“装成色相还本”，“演出忠奸如人”。横批为篆体字(内容不明)，旧时由采茶戏艺人施元财，龙江源合掌或分掌的得胜班、合胜班、雪美台、大胜班、荣福堂、福胜班等，经常演出于此。上演的剧目有《乌江渡》、《雕龙宝扇》、《五美图》等。还有湖南澧陵、浏阳、萍乡等地的湘剧团、花鼓戏班也不时登台演唱。现被列为市(县)级文物保护单位。

修水县小溪村三帝殿戏台　坐落于该村虎形山，坐南朝北，俯对小溪，绿水青山，殿宇煌煌。建于清乾隆三年(1738)，增修于道光元年(1821)。据三帝殿《万孙石碑》载：因“每岁三秋祝寿之际，远近骏奔而殿宇湫溢难以厝身，复于道光元年鸠工取材增其两廊，前建琼台以俳优，旁修酒楼而设席，越数载，工程告竣庙貌重新。”戏台为砖木结构，高二点二米，宽四点五米，深四点七米。两边副台宽二点一四米，深同正台。后台过巷零点九五米，左是厢房，右为化妆室，形状相等。宽四点二米，深二点七米。台上有马门四扇，中隔屏风，俗称“鼓皮挂顶之龟”。台面距棚顶四点六米，两边酒楼较长，达十四点四米，高二点四米，宽二点五米。天井宽六点三五米，二重厅堂宽十点九米，左右两廊各有厢房两间，后重为神台。戏台与殿堂柱头上刻有各种楹联，台前柱上一联是：“乐奏金鸣当年之君臣父子兄弟夫妇朋友俨若；声传玉笛昔日之富贵贫贱尚且廉节忠孝依然。”上下马门口左右侧柱上，其一

为“文成武就金榜题名虚富贵；男婚女配洞房花烛假姻缘。”其二是“欲知后事看前事，且把今人作古人。”殿上重底麒麟画两边和神位香案两侧的对联，各以“三帝”、“思德”二字为排头，赞颂祖业和帝泽，对仗工整，笔力遒劲。后台厢房木板上留有多处题壁，如道光年间的“金福班”、“吴桂昌班”、“崇邑三胜班”、“胡义喜”班；咸丰、同治年间的“普显堂班”、“三元班”、“三帝班”；光绪年间的“刘忠凤班”、“五福班”、“万福班”、“同乐班”、“添福班”、“洪秀班”、“合就班”以及民国时的湖北“锦绣班”等。其中还记有演出剧目和声腔，如乾隆十六年(1751)××班演唱二凡和咸丰元年(1851)“三帝堂班”演出《清河桥》等。今存。

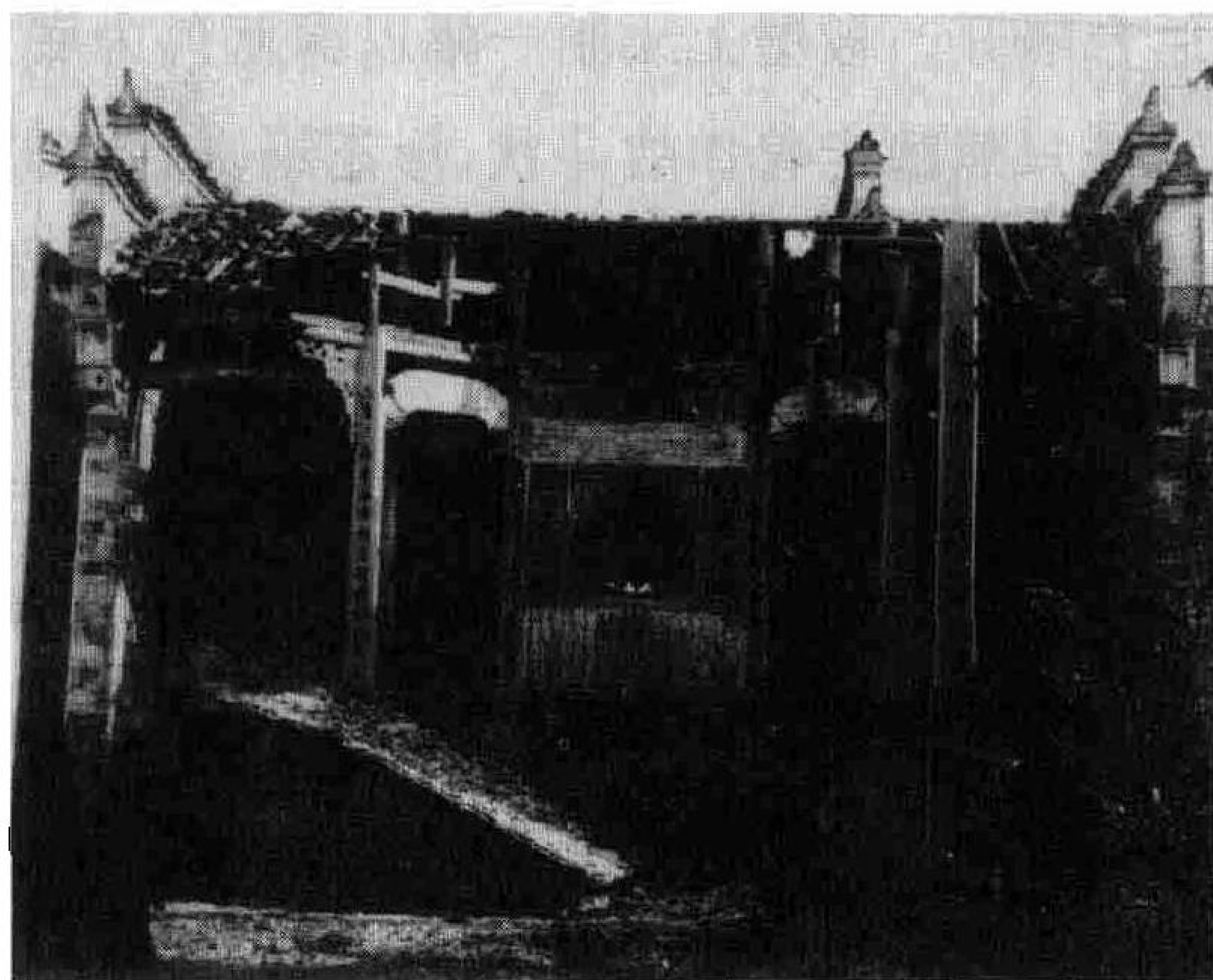
安义县京台戏台　坐落在安义县石鼻镇京台村中央，始建于清乾隆十年(1745)秋。系京台刘氏宗族祠堂建筑群的一部分，据《京台刘氏合修族谱》载：“吾始祖广德公徐州丰沛人也，至德二年擢袁州刺史，贞观元年改授豫章太守。……八世祖中允公特立牌坊，明正德四年道享敬安二公复重修之。追及清乾降乙丑秋各支嗣孙并创戏台。”今之石牌门坊为清嘉庆二十三年(1818)重建，正面为八字形，四柱三门，顶部四阿状，有石雕吻兽，全系仿木结构，以麻石凿制。柱为四棱状，有花纹，中嵌汉白石匾额，南面铭文“缋绍中垒”，北面铭文“荫垂乔木”，进石牌门坊二十米即为戏台。戏台坐南朝北，占地八十六平方米，砖木结构，台前植有古柏两株。戏台由主台、副台、后台及布景区四部分组成。木结构为穿斗式及仿月梁做法，青砖砌法为空斗式。东西两侧为蜈蚣状的风火山墙，台平面布局呈“凸”字形，台为四阿顶，屋顶盖以灰色土瓦，顶脊呈鳌鱼状，脊中央置一祭红瓷瓶，瓶中插铁戟三支。台基高一点五五米，台口高三点二米，前台宽五点八米，前台沿至台后正中装饰圆门深五点八米，表演区为三十三点六四平方米。圆门后一米为板壁，把前后台隔开。板壁上绘制一幅以深蓝色为底，采用单线平涂彩法的古麒麟图，上画两武士各骑一只麒麟走兽作战斗状，形态逼真。装饰圆门，与彩绘古图连为一体，形成一个固定的布景区。图高一点五米，宽三点八米。紧接古图两侧为上下场门，上首各悬扇形匾额一块，上场为“出风”，下场为“入雅”，装饰圆门上首悬“素韵朱弦”横匾一块。表演室内戏时，人物即可由上场门走正中圆门出场，丰富了人物出场之表现形式。表演区顶棚由一硕大精美的藻井所复盖，藻井采用三层如意斗拱至卷棚逐渐收缩到中央的木雕莲花悬柱，斗拱则由几百个龙头叠积而成。后部两边副台各宽二点五米，深一米，后台宽十点八米，深二点五米。戏台前沿三面和副台前沿均装有五公分宽的麻石沟槽，其上檐则装有硬木沟槽以求对称，戏台不用时可用门板嵌入沟槽中成封闭状，实为保护戏台之举措，同时亦可根据剧情需要加



拼台板，以扩大表演区。戏台四角支柱均为直径四十公分圆柱，台前两侧雀替为麒麟木雕，台后两侧雀替为凤凰木雕，副台两侧雀替为鹿木雕。后台壁上至今保存清道光辛巳年(1821)戏班演出的流水牌，及道光十八年(1838)通山“义盛班”蔡春满和光绪十三年(1887)“双福班”等演出的题字。民国六年(1917)曾修葺一新，现被江西省人民政府列为省级重点文化保护单位。

资溪县横山华光庙戏台　坐落在资溪县乌石乡横山村老街华光庙内，始建于清乾隆年间。戏台面北背南，与华光庙相对，中间原为露天观剧场，后改建为避雨观戏棚。观戏棚建于民国五年(1926)。戏台后部整个为土石基，后墙垒以片石，两侧山墙由青砖砌成，戏台呈“凸”字形，为三面观式，全木结构。台基高一点八米，台口宽五点二五米，高四米，进深五米；后台宽九点八米，深二点四米。单檐歇山式屋顶，抬梁结合穿斗式木构架。台顶设六角形藻井，镂空图案木雕镶嵌于藻井四壁及顶端。戏台前及左右梁上方雀替均刻有草木花纹装饰。台前两柱前檐下方是倒立麒麟戏球立体木雕，外沿雀替为镂空戏文木刻造型，左为“武松打虎”，右为“哪吒闹海”。戏台两侧梁上楼柱均雕刻成各式花瓶及戏文人物造型。台前设短木栏杆，高二十二厘米，前后台有上下场门相通。中为整块木屏风，正中是直径一点二米的木格圆窗，木格窗花错落有致。圆窗四周有植物图案及戏剧人物浮雕，戏台上下漆以朱红，藻井四周顶棚及梁柱遍布彩绘。观戏棚长二十米，宽十二米，左侧是竹篾泥灰土墙，开有边门；右侧为土夯围墙并连接戏台与华光庙。诸多戏班来此演出，后台板壁及山墙留有许多戏班题记，如光绪二十三年“高升班”、“合顺班”、“新舞台”等。观戏棚右廊现已倾毁，其余保存完好。

星子县潘家大屋戏台　坐落于泽泉乡潘家大屋正中，据《潘氏家谱》载，此屋始建于清乾隆年间，本地潘姓村庄亦名为“大屋潘家”，屋东西向。大屋占地面积约三亩，分上、中、下三栋，砖木结构，青砖风火墙，黑瓦。墙高六点五五米，五脊顶。大屋门内戏台一座，木梁穿架，斗拱、雀替均雕以卷云，花卉纹等。梁架辅以木板构成戏台面，离地高二点五米，宽八米，深六米。楼前两侧厢房四间，均以半截花窗为门，板壁为墙。两厢正中有一占地九十五平方米的大厅，可容纳观众七百余人。过大厅二米，有天井，青石板铺砌。



萍乡市芦溪沅陂戏台　坐落在萍乡市芦溪镇沅南村沅陂福神祠内。相传是探花刘凤诰的祖祠，建于清乾隆五十年(1785)。戏台为砖木结构，砖上刻有“沅溪刘黄公祠”模印。戏台有四根三点七米高的四方石柱，石柱前后刻有两幅对联：前联是“作戏喜逢场曲传乐事升平世，酬恩宏发愿人识丰年笑语声”；后

联为“祈报本先民息蜡和幽宜雅乐，和平依古调清歌妙舞答神庥”。戏台宽六米，进深六米；左右马门宽一点七三米，左右侧门宽一点一米，为供放道具处；后台宽八米，进深二点四米，供艺人化妆用。后台题壁丰富，留有自清道光二十六年二月初四起，经咸丰、同治、光绪、宣统、民国在此演出的三十多个班社，如“高林班”、“贵和班”、“洪泰班”、“洪春班”、“鸿庆班”、“同盛班”、“清盛班”、“仁和班”、“凤鸣科班”、“永义班”等的演出记录，其中同春班是长沙湘剧班社中人员最多，阵营最全的，演出剧目有《十三福》、《打渔杀家》、《天门阵》、《林冲夜奔》、《驮娄》、《打鼓骂曹》、《五龙会》、《红书剑》、《比武》、《祭风台》、《万寿图》、《硃砂痣》、《大香山》、《红莲寺》等。

上高县万寿宫戏台　坐落在上高县城河南下街真君庙前。真君庙又称之为“万寿宫”。据清《上高县志》载。戏台与真君庙同建于清乾隆五十四年(1789)。戏台坐南朝北，背水面佛，主台向前伸出五点七米见方，左右两翼各增二点六七米，平面呈“凸”字形，为三面观式。戏台高五点五米，台面柏木镶板，平整光滑。台顶雕有龙飞凤舞图案，四角板爪朝天，各系铜铃一个，风雨之时，“叮when”鸣响。台上对联一副，横批为“作古振今”，联已不存。上下场门之上端，各悬挂“河潺”、“海宴”匾额。台口左右竖立石柱两根，台沿四周的青石均刻有《桃园三结义》、《吕布与貂蝉》、《黄鹤楼饮酒》、《千里走单骑》等戏文浮雕。后台宽敞舒适，为艺人居宿、化妆的地方，戏台远看似楼阁，近观如花亭，左右与庙相连，围墙环抱。据《碑记》载：戏台与庙于清咸丰三年(1853)重修，1979年因建石桥，被拆毁。

宜黄县新丰三圣殿戏台　坐落于宜黄县新丰乡东门村南端的三圣殿内，坐东朝西。相传建于清代中叶。三圣殿进门即是戏台，台前是露天观戏场，两旁为避雨长廊，长廊内设有观戏楼，楼下是厢房，后部为正殿，殿堂亦可作观戏厅。房屋为土夯墙，木结构。戏台为简易歇山顶，台面为三面观式。台前有两根檐柱，另有两根木柱支撑台面，离台口一米处再设两根顶柱，顶棚呈六角边框形，顶板绘有“二龙戏珠”图。台上梁、枋、雀替均有各式植物图案木雕，檐柱角枋呈二龙交尾造型，台前两端及台沿左右有短木栏杆，台口下沿镶有整条装饰木雕，戏台漆成红底。台基高一点七五米，台口宽六点一五米，高三点五米，深五点一五米，前后台以板墙相隔，后台宽六点一五米，深三点二米，后台两侧各有一面积为二十平方米的厢房，高出地面六十五厘米，供戏班艺人化妆、住宿用。两边厢房直通观戏楼，楼宽二点六米，长二十米，楼前避雨长廊宽二米，中间为露天观戏场，面积约一百平方米，可容纳观众五六百人。许多戏班曾在此演出，题壁记有“聚新班”、“广新大舞台”、南丰藉塘“聚和班”、南丰沙坪“上李新班”等。民国以后，东门村逐渐北移，原村址房屋都已拆迁还田，今仅三圣殿及戏台仍留原地。

余江县欧阳村祠堂戏台　坐落在余江县马荃乡岩前欧阳村，据戏台横梁记载：“欧阳村合众于嘉庆二年(1797)岁次丁卯建造”。欧阳村民九旬老人欧阳普大回忆：戏台于宣统元年(1909)，及民国十六年(1927)两次作过大修。戏台坐南朝北，外观呈歇山顶式双檐

砖木结构。台基高一点五米，台高五点五米，台宽十九米。分隔为三，中间为表演区，宽九米，进深四点八米，台前两根大木柱，常作张贴楹联和悬挂戏牌之用。后台进深三点八米。左右隔为内台，宽各五米，进深八点六米，内、后台均为化妆、放置服装道具之用，并有四门通演出区。各门框均雕刻图案装饰，戏台串坊和椽木，均雕有龙凤、花鸟图案。戏台前左右各有一酒楼通内台，深八米，为地方士绅看戏而设。祠堂分上中下三进，观戏场可容纳千名观者。中华人民共和国成立后，祠堂被作为小学教室。

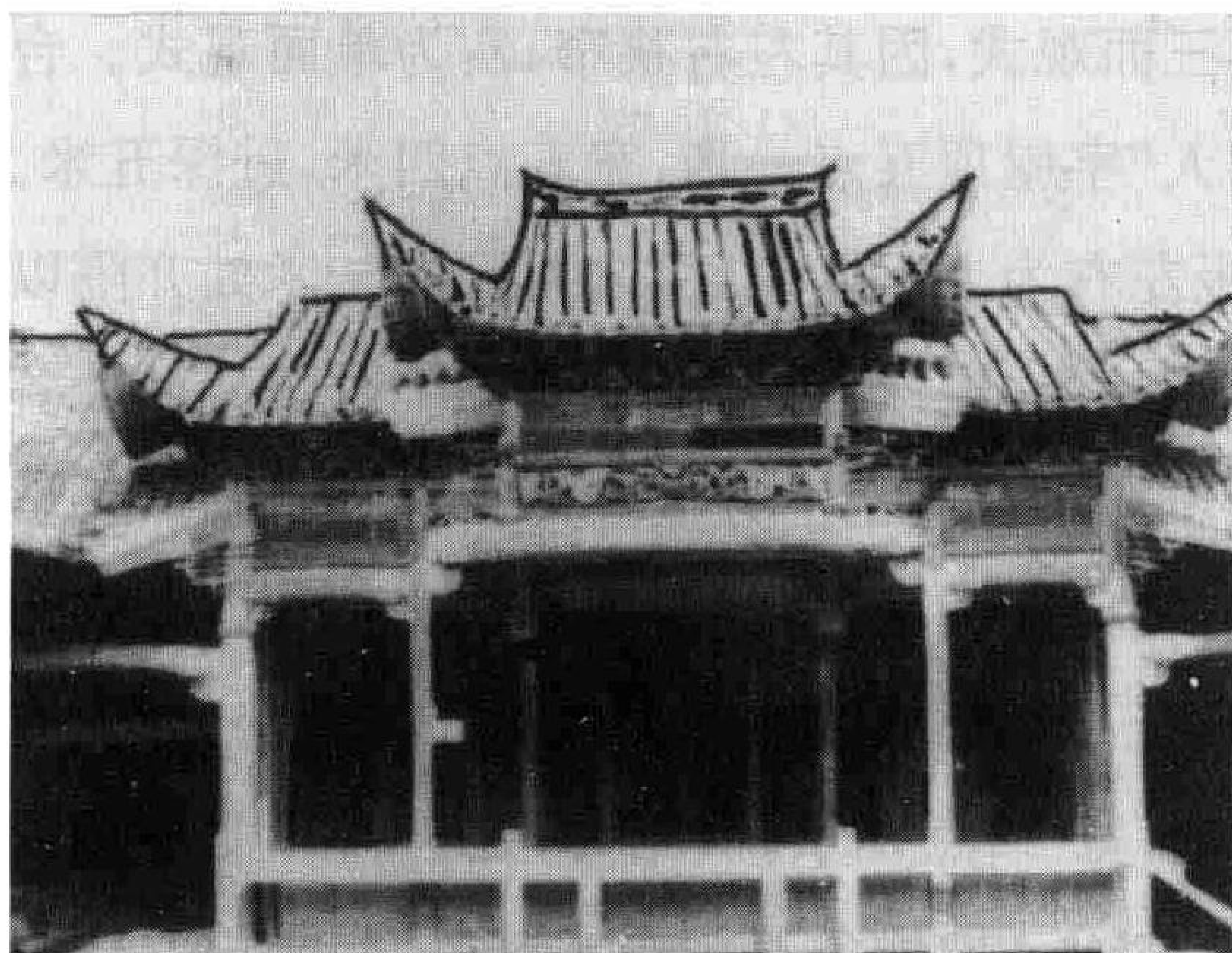


新余县北岗庙戏台　坐落于新余县北岗圩中心，建于清嘉庆三年(1798)。北岗圩是新余、清江两县交界地，亦是当地村民进行集市贸易之场所。北岗庙于清乾隆三十三年(1768)落成之后，新、清两地村庄又集能工巧匠，共建北岗庙戏台。戏台坐南朝北，台与庙堂相对，是砖木结构，屋顶歇山式，雕梁画栋，描金上漆，四只檐角雕有金色鲤鱼，昂首翘尾，栩栩如生。屋脊中央立一彩釉宝顶，顶置铁叉，十分气派。台基高二米，台口高五米；表演区宽六米，向左右延伸二米，以作副台。台深六米，顶棚设有八角形藻井，其上彩绘弧形莲花，八棱壁上绘有《刘备招亲》、《仙女下凡》、《昭君和番》、《蟠桃会》等八出戏文。台前圆柱上端雕刻双狮，左柱雌狮与小狮逗趣，右柱雄狮戏球。横梁刻有二龙戏珠，中梁嵌有横匾，上书“聚新座落”。两厢侧门上端，各设小匾，前、后台以雕花木板相隔，板壁上绘有“天官赐福”。后台宽十米，深四米。戏台两侧建有二米宽的看楼，台下是露天场地，宽二十二米，长四十米，场地两侧的厢房与庙堂相接，连成整体，台旁原立有石碑，记叙兴建庙、台事略。今存。

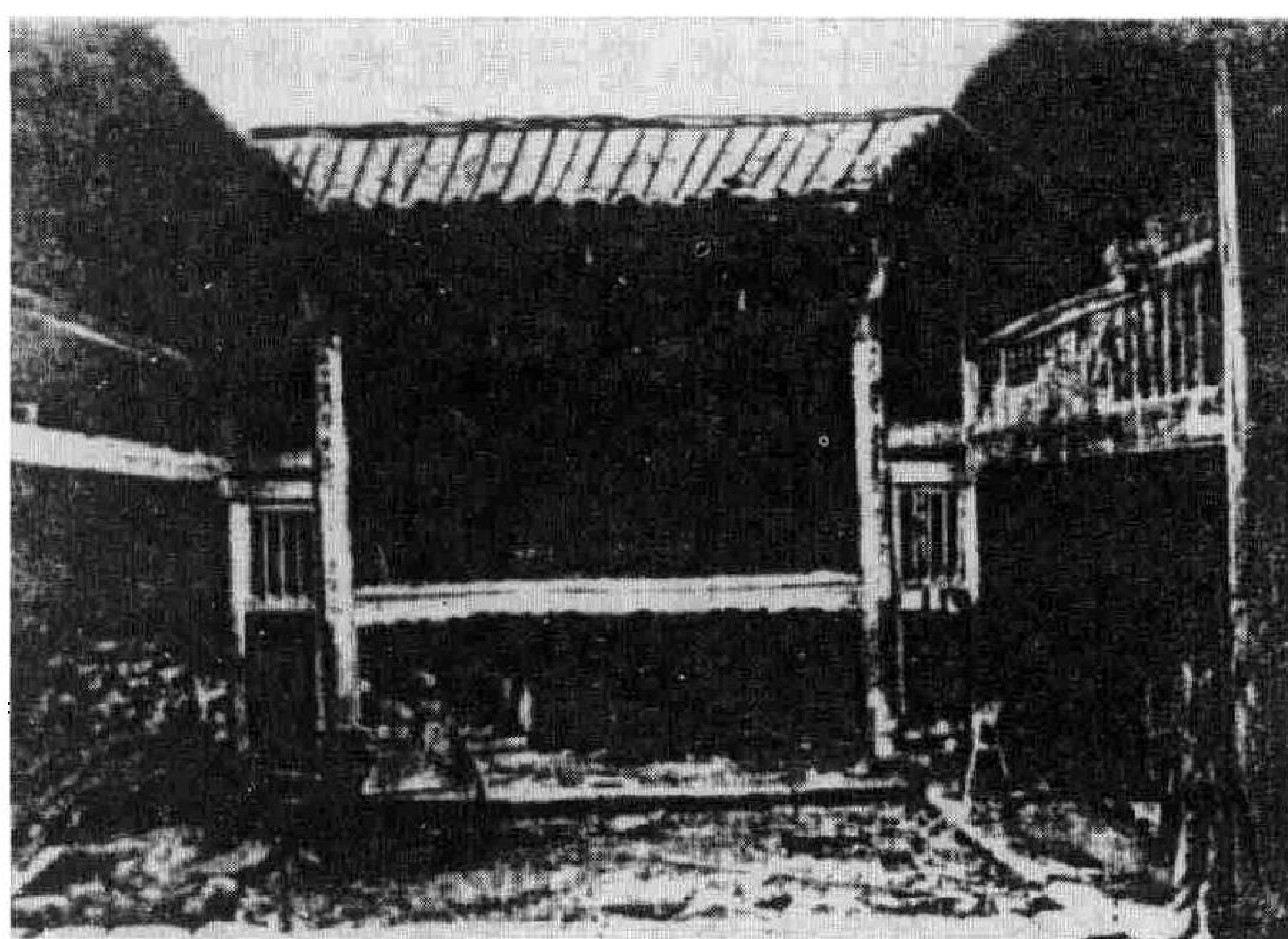
乐安县南村前团仰山庙戏台　坐落在乐安县南村乡前团村，清乾隆二十六年(1761)，前团村民为纪念陈氏先辈的恩人，建造仰山公祠。嘉庆九年(1804)重修仰山庙时，正对着庙门兴建了戏台。戏台与庙的两侧以青砖相抱，上面以屋顶相连，台前设一天井，观戏厅正中又有一天井，把观戏厅分为前厅和后厅。戏台、前后观戏厅和庙宇浑然一体，建筑风格一致。戏台为全木结构，单檐歇山式屋顶，台前天井处飞檐由一对雕刻精细的鲤鱼造型雀替支撑，台顶为边长二点五米的方形藻井，井心有二龙戏珠彩绘，藻井四壁描有行云。前后台以一道齐顶屏风板墙相隔，左右是上下场门，台面两侧为两个面积各十六平方米的化妆间及乐队用所，台口前沿围有高五十厘米的掩脚栅栏。台前两柱上挂有阴刻对联木匾一幅，黑底金字，左联：“把庐山面目装成一段风月烟花何妨巧为打扮”，右联：“借优孟衣冠演出几般忠孝廉节讵客认作戏文”。台基高一点五米，台口高三点四米，宽五米，进深六米；

后台宽八点六米，深三点七米。观戏前厅约六十四平方米，楼厢式木结构，斗拱及横梁均饰以图案或彩绘，顶棚设一八角形藻井。两侧有看楼与戏台相连，看楼长约九米，装有九十厘米高的雕栏，观戏后厅包括进出通道。除观戏外，这里还是庙会摆摊设点及娱乐的场所。仰山庙内供有三尊神像，皆戴头盔，着蟒袍，与真人一般大小，中为红脸红袍，左右为黑脸黑袍和白脸白袍。按旧习，凡来戏班首场演出，必由三人着神像衣冠登台，戏毕还衣于神像。庙门左侧立有高一点二米，宽零点七米的青石碑一块，刻有清嘉庆九年重修仰山庙及建造戏台的乐助人名姓。宜黄戏“草苞班”、“金秀班”和“鉴古堂”及邻近数县的花鼓班等诸多戏班都曾在此演出。

乐平县涌山敦本堂戏台　坐落在乐平县涌山乡东溪村朱氏宗祠“敦本堂”内。建于清嘉庆十五年(1810)。祠堂为八字门楼，两边砖墙上刻有戏文石雕，入门后，戏台背门而立。有二米宽的通道经往台前，露天场地以卵石铺面，约五百平方米。戏台屋顶为重檐卷棚歇山式，翘角短钝，上复褐红色圆筒瓦，脊中耸立五彩朱砂瓷瓶。台口四根圆木大柱、游梁上方镌刻巨幅“双凤戏牡丹”浮雕，戏台横梁亦有戏文人物塑像。台上除左右马门外，两侧还设四道门。台基高二米，台宽六米，高四米，进深五米，柱梁建造古色古香。戏台两旁，可容五、六百人观剧。今存。



宜黄县护竹华光庙戏台　坐落在宜黄县新中乡护竹村头华光庙内。重修庙宇碑文记载：华光庙“故老相传始于元代”，清嘉庆二十一年(1816)重修时在与庙门相距九米处建造戏台。道光十九年(1839)，戏台和庙得以整修，民国三十七(1948)再次修台整庙，并在东西两侧砌墙盖瓦，修造左右走楼，使戏台庙宇连为一体。戏台坐南面北，后墙及山墙为泥砖砌成，其余为木结构。悬山式屋顶，两侧大梁穿出台前柱，伸出部分精雕成一尾戏水鲤鱼，高翘的鱼尾支起一朵莲花斗拱，斗拱托着伸出的前檐。台口额枋及台面下沿各镶有一条长二十厘米，雕有花卉图案的装饰木板。戏台宽六米，深四米，台口高二点八米，台基高一点五米。两侧设“出将”、“入相”门各一。后台通道宽一点二米，两角各设一小梯通往走楼，通道后面有一长十点八米，宽二点六米，建于墙外的大吊楼，中有小门进出，



作艺人化妆、候场用。戏台两侧走楼宽二点四米，与戏台相通部分为艺人住房，走楼后即建有木雕栏杆，为观戏雅座，走楼连着戏台和庙宇。台前设一天井，戏台与庙宇间宽十米，深九米，为观戏厅堂，戏台整个漆成朱红。后台及吊楼板壁上有许多班社来此演出的题记，如京班“四民舞台”、“合顺班”、“四福班”、江右建昌府“上大舞台”等。

万载县澄渡水府祠戏台 坐落在万载县三兴乡沙潭村澄渡（今潭渡）锦江河畔，据清嘉庆年间《澄渡水府祠乐助碑》及民国二年版《谌氏重修族谱》载：戏台与水府祠同建于清嘉庆二十二年(1817)。台与庙依山势而建，四周以青砖为墙，上盖棚顶，乃为整体。戏台坐南朝北，为歇山顶垂戟脊鼓楼式建筑，单重飞檐翘角，前檐卷露部分均以方形条木相嵌，斗拱亦以“十”字形条木垒叠而成，无雕饰，十分古拙朴实。戏台以四根粗壮木柱为支撑，分立四端，面积四十八平方米，戏台为“凸”字形三面观式，因其左右狭窄，实为单面观式。台基以土砖垒砌，高一点五米，台口高四米，至“人”字屋顶五点一米，宽五点四米，进深五米。中以木板相隔，为前后台，板宽四点八米，隔板左右为上下场门，门之两侧前一米处亦隔以木板，各宽二米，为艺人候场之所。后台宽八点八米，进深三点九米，其两翼紧贴砖墙处各有拱门一个，设梯，由此而下，可达野地，为戏班搬运戏箱上下方便之用。拱门上端有题壁，多斑驳不辨，仅见“湖南保庆班”等字样。水府祠坐北朝南，与戏台为对，相距十六米，中为观戏厅，因祠庙建于山坡之上，与戏台落差四点三米，形成观戏厅前低后高的地势。厅内有十八级大青石台阶达水府祠门，台阶长十一米，宽 二点九米，演剧时，这里即成为梯形观台，坐于任何一级台阶观剧，都视线舒展惬意。台阶之两侧各有十根木柱耸立，用以支撑水府祠两侧的看楼。看楼距地面四点三米，与水府祠同处一水平线。祠门两侧分左右通道直达看楼，楼各长十三米，宽三点五米，两侧看楼之间，有长五米，宽一米的桥式走楼与之相衔，构成“H”形观戏楼。水府祠为砖砌三进二间建筑，长十四米，宽八米。进门即厅，厅后一方小天井，里间为寝庙，神龛基座上供奉谌氏宗族历代祖先神位。戏台有两大特点：一是依水而建，戏台距锦江河畔仅五米，可谓下船即到，为山区戏班的流通提供了极大便利；二是倚山而筑，巧妙利用自然地势之落差，创造了一个舒适的多层次的观剧环境。这里绿水环绕、古木参天，幽静典雅，戏台历经近两个世纪而依然如故。

宜黄县党口戏台 坐落于宜黄县神岗乡党口村，戏台坐西北朝东南。相传军峰山顶原有大仙菩萨、许旌阳、清沅菩萨等神位。戏台面向军峰山，意在供菩萨看戏。清嘉庆末年建台，迄今一百六十余年。为全木结构，檐梁柱等均漆成朱红。单檐廊殿式屋顶，檐柱两侧各雕有一只倒立雄狮，斜撑于台柱与屋角间。穿斗额枋两头刻有戏文，左为《三顾茅庐》，右为《文王访贤》。横梁上雕有细柔的描金花纹，戏台顶部为八角藻井，中央有文房四宝图案木雕，外沿刻有花纹。台正中屏墙上有“天官赐福”彩绘，上方和左右为木扁楹联，上联是“本人曹放右装成”；下联为“旧袋冠道新演出”，横批：“神听和平”。屏墙两侧是上下场门。台基高一点五米。台口高六米，宽八米，深五米；后台深二米。环绕戏台并与之相连的是观

戏檐楼，檐楼高出台面一点五米，供富户看戏；台前是一块露天场地，长十四米，宽十米，专供百姓观戏。该地曾有演出“季节戏”的习俗。后台板壁留下诸多班社演出剧目的题记，保存较全，如：光绪十七年三月十四日“新祥福班”，剧目有《辰州会》、《硃砂印》、《孟津会》、《鱼藏剑》、《莲花洞》、《铁枋梁》、《上天台》、《百花台》、《下南唐》、《黄金塔》、《五雄阵》、《葵花岭》、《万里侯》、《百岁坊》等；光绪十七年十月“老祥福班”，剧目有《双救驾》、《双合印》、《双江宴》、《救白杯》、《庆阳图》、《万里侯》等。其它还有“华荣堂”、建昌南城“兴荣堂”等，剧目可辨者尚有《天下图》、《五花洞》、《洪旗山》、《光武山》、《天台关》、《泗水关》、《鸿门宴》、《八达岭》、《取荥阳》、《青石岭》、《清官册》、《江东桥》等。

吴城镇吉安会馆台 坐落在永修县城内，建于清嘉庆年间(1796—1820)。会馆坐西北朝东南。戏台系会馆前部，建筑在二楼上，台口西北向。台高三米，宽十米，深五点六米，后台有二点四米宽的通道，台之两旁是厢房，西厢宽二点五米，置道具服装，东厢为乐队伴奏之处。戏台与厢房门窗上均有木刻图案，华丽精致。戏台正中顶上有三米见方的藻井，井壁描红绘彩，每逢演剧时，戏台、厢房及观众厅上悬挂各色宫灯，灯皆为木质框架，嵌装玻璃，内点蜡烛，金碧辉煌。距台前约四米，有一个七点三米宽、二米长的天井，天井后面即为观众厅，约四百平方米。厅之两边又有二点五米宽的偏房，最后则是行业神灵牌位的案几。厅无凳椅，观者自带。清末民初，吴城是江西四大名镇之一，客商云集，演出活动频繁。当时各会馆主事和行业老板在节日内，为联络感情，常在会馆戏台演出“行业戏”，俗称“行当戏”，同乡里人，从业员工以及各路商人都要请来观剧助兴，热闹非凡。该台于1981年因建设需要，拆除了观众厅和偏房，仅留前门和天井。

景德镇都昌会馆双戏台 景德镇都昌会馆，又名古南书院，坐落在景德镇市风景路，是都昌旅景人集会会所。近代，景德镇市都昌籍人口超过半数以上，素有“十里长街尽窑户，迎来随路唤都昌”之说，实为都昌人第二故乡。所以，都昌会馆当时集会，演戏之盛，在景德镇可算首屈一指。旅景都昌人先后同在此处建有两个会馆，老会馆建于明代，新会馆建于清乾隆年间。两会馆均西向并列，仅一墙之隔，规模大小一样，各占地面积一千平方米左右。会馆前有石板铺地院落，南北各有半圆辕门相通、供人游玩娱乐。前院东面有三座门，北门立有牌坊，上刻“玉漱冰壶”，通书院馆舍及议事厅、义祭祠等处。入中门，进入老会馆，戏台东向，人从台下通过，便是大天井，天井两旁有高三米，宽二米多的酒楼，经楼可通戏台。越过青石铺地的大天井，便是正殿，内有捋须坐观春秋的关羽神像，旁有托印关平及执刀周仓神像，面对戏台。戏台面积约一百平方米。民国十六年(1927)农历五月十三日，由于演戏而引发“都(昌)乐(平)械斗”，此戏台被焚毁，原戏台前院南门处亦有牌坊，上横刻“江天一柱”，其上又竖刻“万寿宫”。入南门，进入新会馆，走戏台底下通过后，也是个大天井，两旁亦有酒楼，戏台正对面的正殿上，供奉的是许真君神像。戏台宽十八米，台口两柱间宽八米；进深十米；戏台离地高二点五米；台上高度五点五米。台正中顶部有穹形藻

井，台前大天井及大殿上可容观众上千人，新老会馆大殿中间及书馆南北均有侧门可贯通。都昌会馆除行业集会吃酒看戏外，还多在五月举行敬关夫子做会演戏和多在八月举行敬许真君做会演戏等，所以会馆一年中常有戏演。以饶河戏班演出为主，也请徽班演出，有时两个会馆均做会戏，饶河戏“明经同乐班”与“赛同乐班”就曾几次在两个会馆戏台同时演出，形成“打对台”之势。饶河戏四大名班“老义洪班”、“明经同乐班”、“老同乐班”、“赛同乐班”及最有影响的艺人四妹师、方水崽等都曾在新、老会馆演出过《满堂福》、《龙凤阁》、《回龙阁》、《华容道》、《九更天》等传统剧目。现为人民瓷厂烧炼车间及仓库。

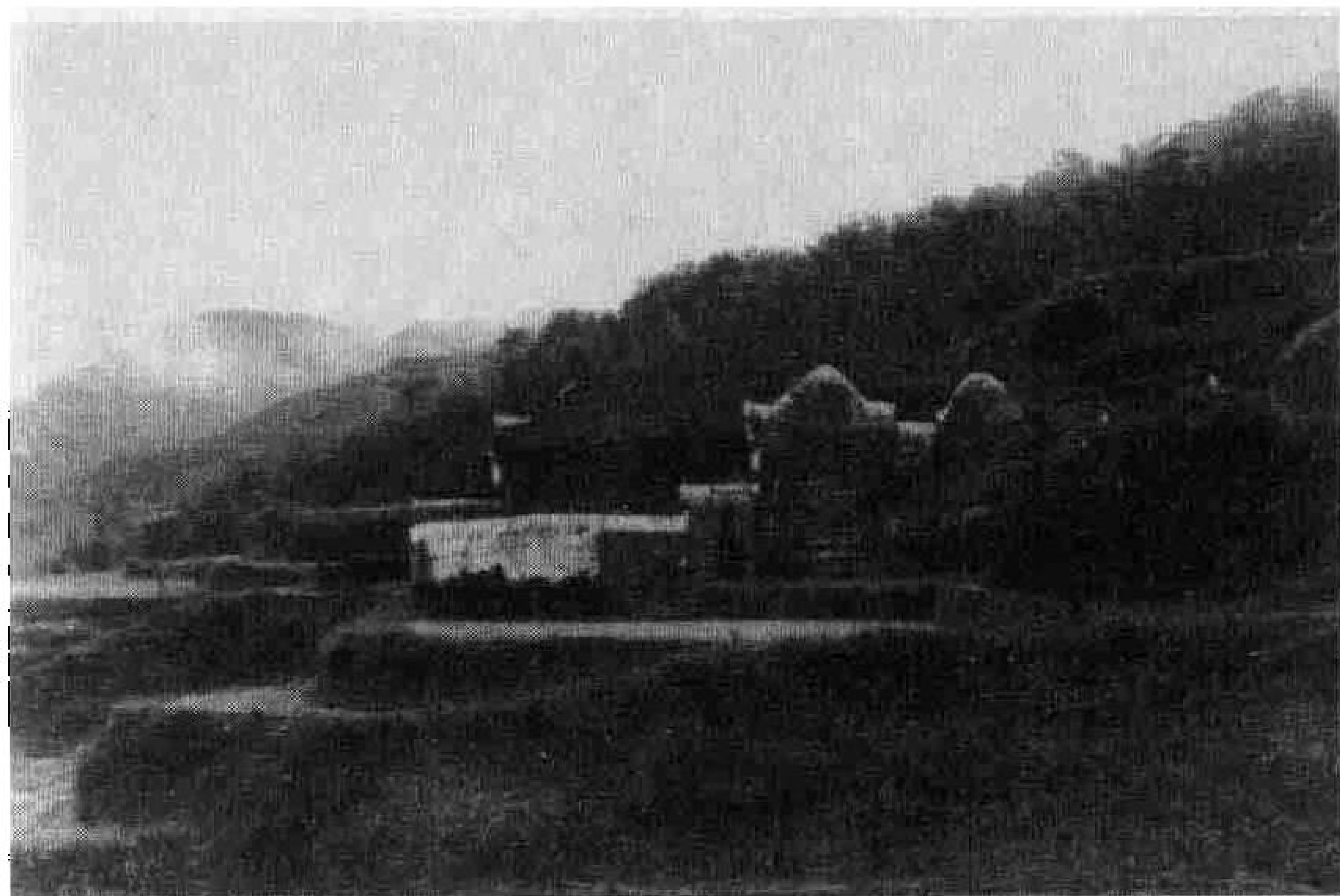
景德镇饶州会馆戏台　坐落在景德镇市周路口六号，始建于清乾隆年间，饶州会馆是饶州府所属七县人旅景同乡聚首、集会、议事、祀神祭祖、看戏的场所。会馆大门东向，大门顶上有黄书石刻“黄阳书院”，大门两旁有石鼓、石狮各一对。进大门，就是戏台，人从台下出入。台高二米，穿过台底，是个大露天院子，全用青石板铺地，可站七八百人看戏。院子两边是长廊式的两层建筑，廊楼上下均可看戏。戏台居东向西，台口宽十米，台深四米。台顶部为穹形藻井，顶端离台板六米。后台部横梁上悬有“歌舞升平”匾额一块，两旁有进出场门，上有扇形小额，左书“出将”、右书“入相”。后台可放戏箱物件，供演员化妆。后台右边有小门及石梯，可通会馆帐房等处。露天院子后面是大厅，正对戏台，可容纳二三百人，是供绅士、会首们吃酒、喝茶、看戏的地方。大厅后面有后堂神龛。今为景德镇市第三小学校校址。

景德镇湖北会馆戏台　亦称湖北书院，坐落于景德镇市彭家下弄七号副一号。始建于清代嘉庆年间，至道光年间建成，系旅景湖北人同乡聚会之所。书院大门坐东向西，门头上有“湖北书院”四个金字，进大门从戏台底下通过，上两级石台阶，便是全用青石板铺就的大天井。戏台坐西向东，台基高一点七米，台宽十六米，两柱之间的台口宽八米，进深约十米，高七米，顶部有穹形藻井。台口正上横梁上，雕刻有戏文图案，正中有一书卷图形，图形中刻有“乐乐”两个金字。戏台上有楹联与戏文图案等花纹，台上两旁有花隔木雕窗棂，戏班乐队及后台人员可见台下，观众却不易看见里面。整个书院由戏台、花楼、魁星阁、正殿、关帝神像殿等建筑组成。面积约在二千平方米以上。戏台与正殿之间的场地，能容纳观众近八百人。其建筑规模之宏伟，雕刻之华美、油漆之艳丽，实为景德镇各大会馆之首。早年此处多演出京剧，民国十六年(1927)春，湖北人王惠卿曾从家乡聘来汉剧戏班、湖北花鼓戏班，演出数月。剧目有《八仙过海》、《张先生讨学俸》、《黄鹤楼》、《秦香莲》、《桃园三结义》、《甘露寺》等。今为某瓷厂仓库。

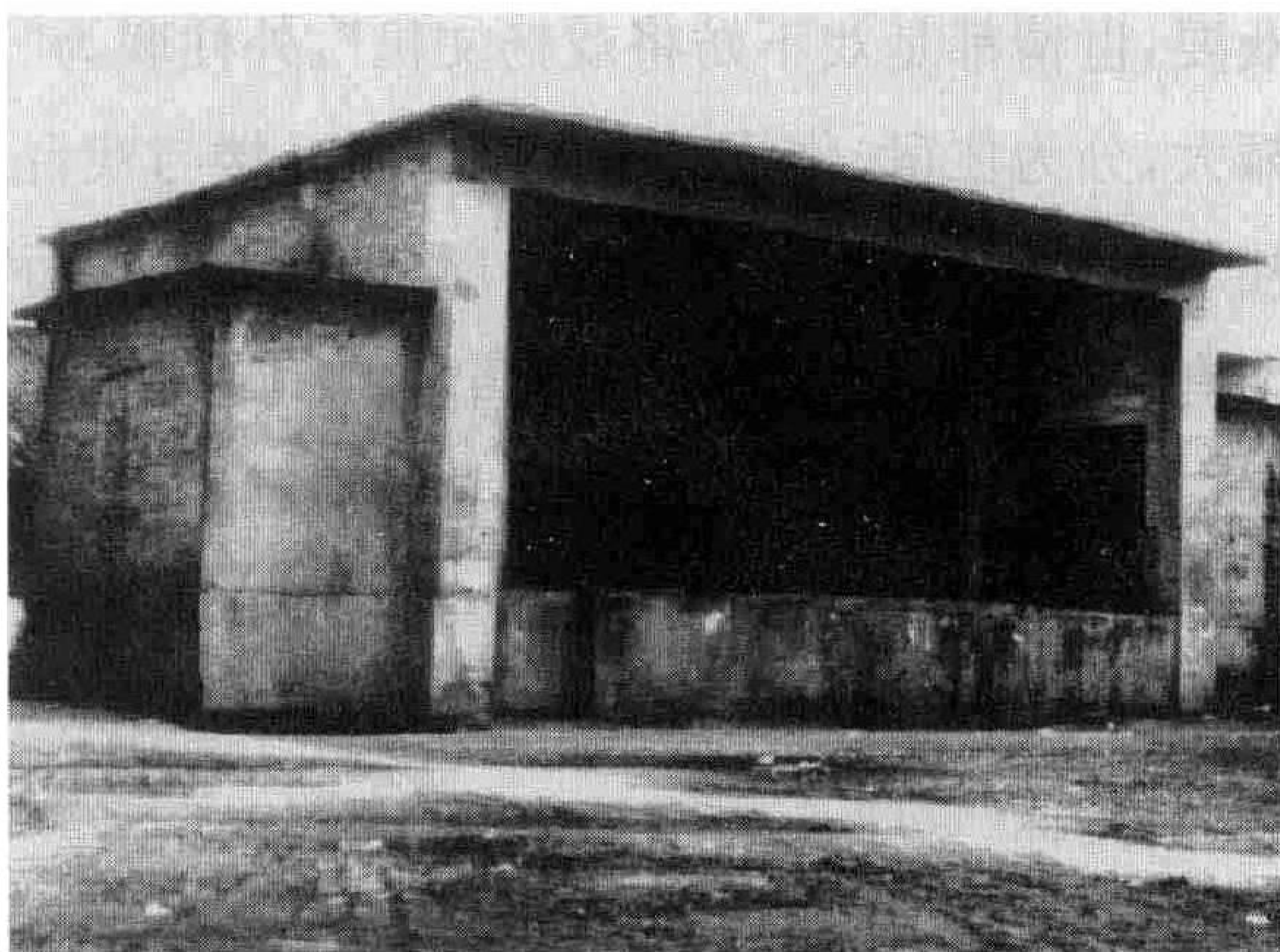
景德镇徽州会馆戏台　坐落在景德镇市中山北路一七八号。是徽州一府六县旅景人聚会的场所。会馆约建于清代嘉庆年间，占地面积达四千零五十二平方米。大门摆设石狮一对，门旁有两面石鼓，门头上又有四根一尺多长突出的圆柱，为其它会馆所罕见。会馆戏台也很特别，建在大门之外，坐东朝西，与会馆隔街相望。戏台雕梁画栋，飞檐斗拱，台口

南北两边各有一个半边六角形砖柱，柱上各有一个用瓷砖砌成的回字形小窗，后台乐队、演员可从窗外看见台下情形。由于旧时做会演戏都要演出“酬神戏”，会馆大殿神位地势高，故戏台建得较高，台基高约一点八米。石砌台基居中有半圆形的小门，可通台板下的储藏室。台口宽十六米，正中两砖柱间宽八米，进深十米，台口高六米，顶部正中有穹形藻井，台旁有台阶可上戏台。台前宽阔，加上街道的宽度，形成一个面积为一千多平方米的露天小广场，可容纳观众逾千人。当年曾有徽班、京班、金华徽班（即今婺剧）在此演出。民国后，新办戏院日多，市民不喜站立露天戏台看戏，又由于民国十六年(1927)的“都、乐械斗”事件的影响，此处便演戏渐少。戏台于中华人民共和国成立初期拆毁。

浮梁县茶宝山高山戏台 坐落在浮梁县西湖乡西北隅茶宝山的汪氏宗祠内，祠堂单独建在海拔约四五百米的半山腰上。茶宝山主峰大狼尖海拔八百五十八米，明代中期，



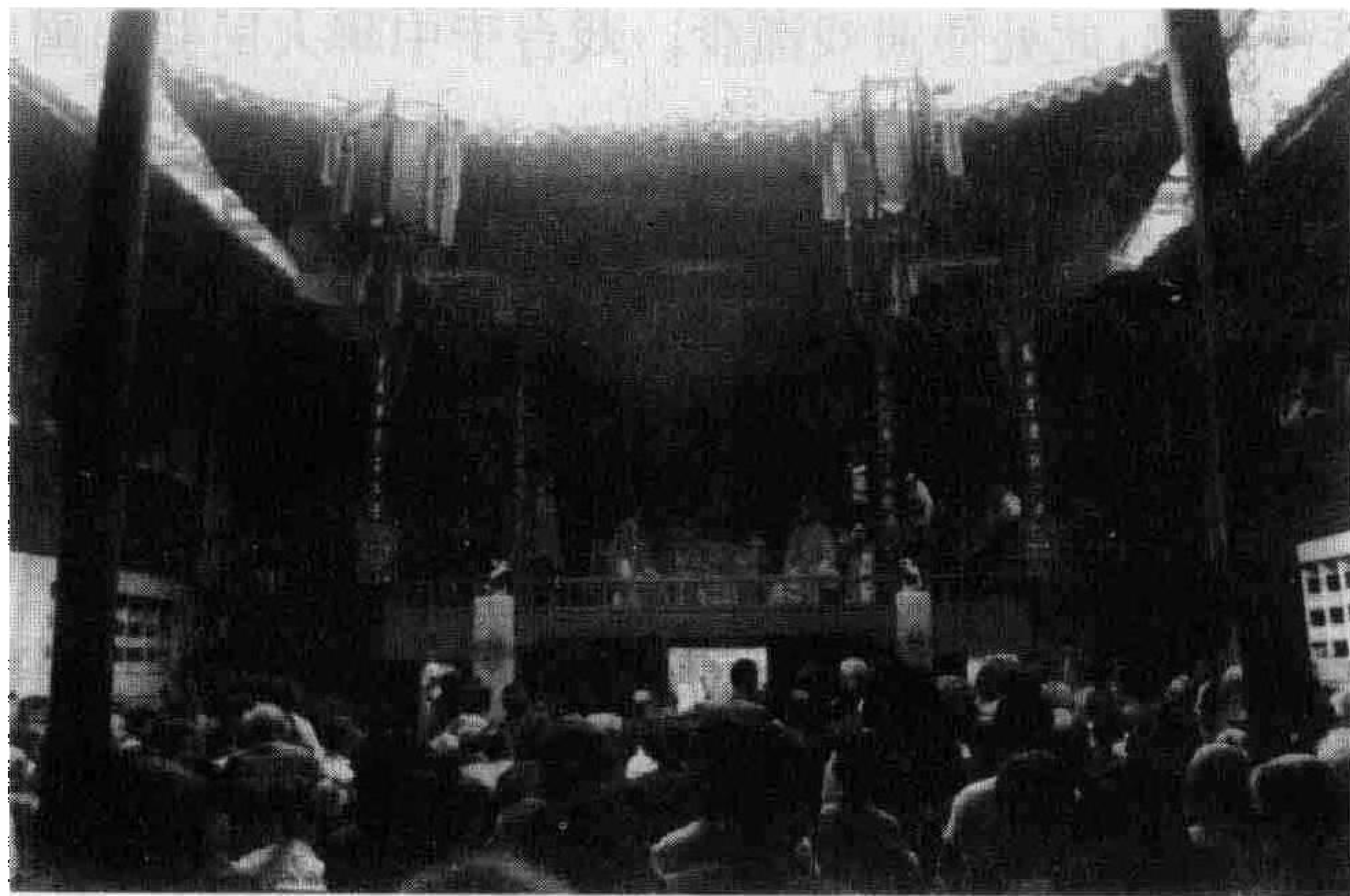
汪氏居此地，因有三棵白茶树，故名茶宝山，而主峰山尖似狼，便名曰大狼尖。后汪氏繁衍，散居在茶宝山周围，今已形成七个自然村，有一百二十九户人家，于是便在半山腰上单独兴建了汪氏宗祠。各村距祠堂皆十里以内，最近的坦里村，离祠堂仅一里，每次逢祭礼祖先，集会看戏都很方便。祠堂建于清代道光年间，大门东向，门前有院，南北各有辕门。大门槛下，左右基石各有《白蛇传》戏文石雕一块，画面为“水漫金山”与“游湖”两个片断，雕刻精美。进大门即从戏台底下通过，戏台离地一点七米，台宽十二点五米，两柱间宽八点五米，进深六点六五米，台口高三点零八米。台中顶部有穹形藻井。后台北墙绘有戏曲老艺人徐元义病殁于此的灵牌位，并有光绪五年、十五年的壁题二处。台前为一大天井，天井后为享堂，两旁有侧门通外，后有摆汪氏祖先灵位的大神龛，神案上方有戏文木雕三块。祠堂内能容纳观众五六百人，饶河戏班、采茶戏班、黄梅戏班，以及中华人民共和国成立后的景德镇市赣剧团、市采茶剧团都曾来此演出过。（见彩页）



新余县罗坊圩戏台 坐落于新余县罗坊圩西侧，建于清道光二十二年(1842)。清朝户部侍郎晏斯圣为戏台题额：“物色当年”，民国十四年(1925)重修。戏台坐北朝南，系砖木结构，歇山式屋顶，飞檐翘角，屋脊雕有二龙戏珠，中立彩釉宝顶，顶中竖有铁叉，覆盖青瓦，台基一色

青砖。台面木板伸出台基二十公分，距地二米，台口高五点五米，前台表演区宽八米，深八米，呈“凸”形三面观式，顶棚设八角藻井，井内绘有彩色图案，台前圆柱，雕有双狮戏球，木板屏障将戏台前后隔开，屏面绘“天官赐福”图，工笔重彩，画中人物线条流畅，形态逼真。服饰上粘贴玻璃圆片，金光耀眼。上端竖“物色当年”大匾”，侧门上端，各置小匾，上书“清风”、“细雨”。后台与两旁厢房连成一体，厢房墙壁设有彩绘描金方格芸窗，并有木棚走廊。整个后台宽十八米，深八米。露天广场宽十四米，长三十四米，地面平整开阔，可容纳观众千余人。古戏台已拆，在原址上新建新式舞台(见图)。

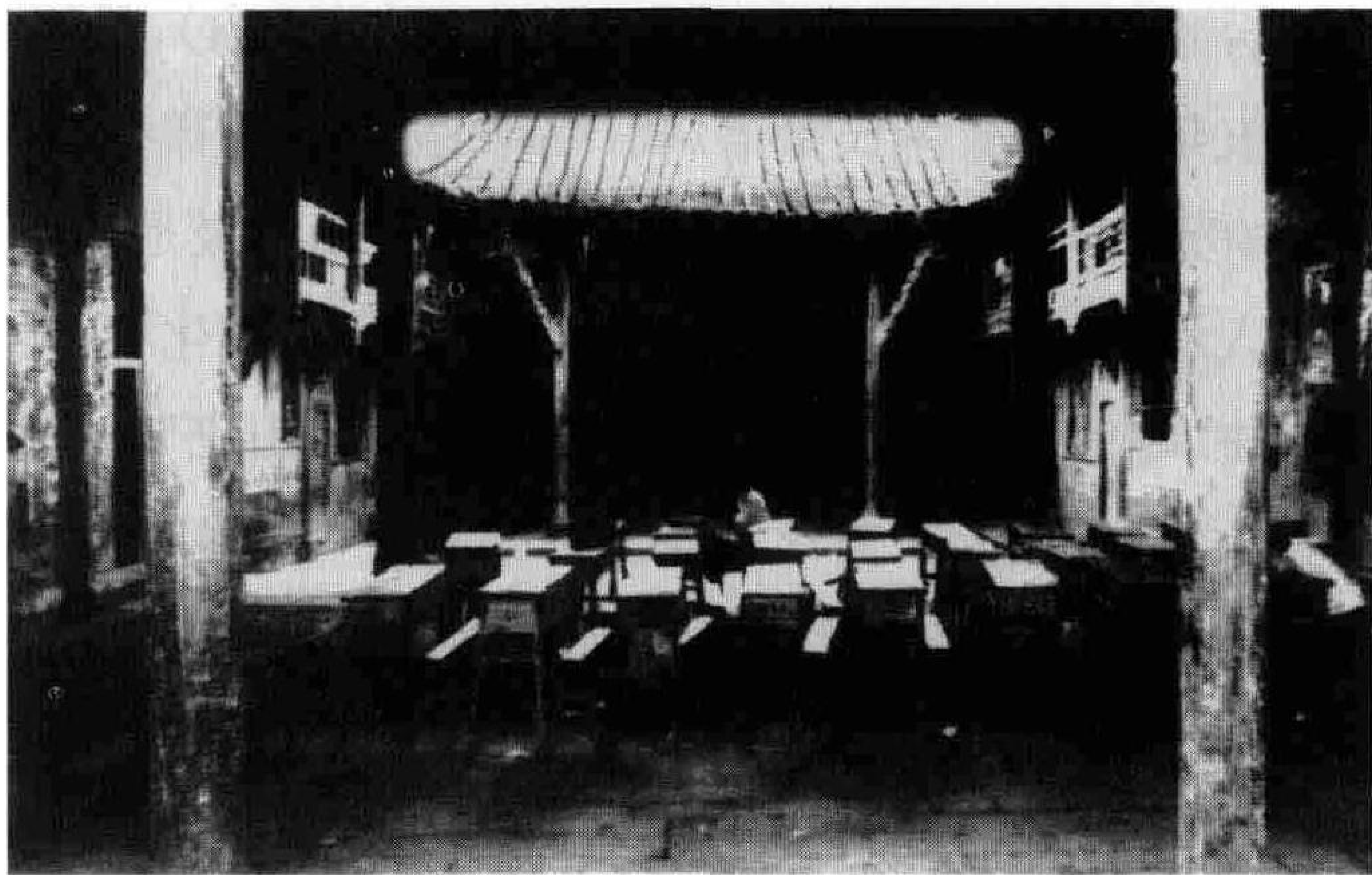
赣州市仙娘庙戏台　坐落于赣州市郊桥东七里乡仙娘庙内。该庙建于道光二十三年(1843)前，坐东朝西，庙前开阔处有纵横交错的大榕树，枝繁叶茂，复盖如伞，可遮荫达数亩田地之远。庙门青石雕刻，上嵌“仙娘庙”三字及各式花卉禽兽浮雕，旁有小圆门两道，平时香客由此进出。大门内，即为戏台，台顶上



又建文昌阁一座，因供魁星菩萨，民间习称“魁星楼”。由台缘梯登楼，透过环楼三面花格木窗，向外眺望，可一览四周水光山色。台、阁整体建筑为重檐歇山式，琉璃碧瓦，鲤鱼翘角，屋脊上镇一“仙桃莲花长颈瓶”，瓶插方天画戟三支，似作祀天避雷之用。戏台檐壁间精雕“寿”字撑腿。梁柱中又系葫芦吊篮，顶棚八角藻井绘有“蛟龙戏水”及“二十四孝”诸图，浓墨重彩，富丽堂皇。台中有“福”字屏风，三点四米见方，上悬“歌舞升平”横匾，旁列左右马门两扇。前台演出区宽五点四米，深四点七米，高三点二米，顶棚中心高四点一米，台板离地二米。台沿立八角石柱两根，高二点三米，其顶端置石狮一对，玲珑可爱，台柱上有楹联三幅，内柱一联为“不籍丹青作画图，居然声色忘古今”，中柱联为“古道本无文何竟以文为戏耍，世情都是戏不妨将戏畅文机”，外柱联为“万古文章归一曲，千秋事业尽三觞”。后台颇大，分为住宿、化妆四个大间。走马楼与戏台连为一体，长六点五米，宽五点四米。走马楼下面是露天天井，通二重中厅，再登高于地面零点七米的石阶，即为三重高台。高台四周饰有栅栏，高一点五米，宽围四米。为妇女观剧场所，男人不得入内。高台后面敞开棚门两扇，直通娘娘神坛。近年来庙与台均已修葺一新，并列为赣州市文物保护单位。

金溪县后七坊官厅戏台　坐落在金溪县合市乡七坊村中。清道光末年，左江兵备道吴德徵为其父涌胜公所建的生祠，以倡孝道，名为“涌胜祠”，实乃本家族人观戏的家庭戏台，故又称“官厅戏台”。其建筑风格与本地迥异，能工巧匠悉从广西请来。祠堂坐北朝南，长五十米，宽十四米，青砖为墙，高约十三米，由戏台、前厅、官亭及后厅组成。祠门高大挺

拔，三扇大门并列，中门上首突出一排瓦檐，檐下一长方石雕，鹿猴及各种花卉呈立体状，刀工细腻精绝，其下一方青石，乃书“涌胜祠”三字。进门即戏台之后台的隔板部分，戏台背对大门。戏台由条石铺成，台基仅高出地面十公分，所以，进大门后不能像大多数祠堂戏台那样从台底穿过，而必需从戏台两侧绕过天井。戏台设于天井正中向前凸出处，光线极佳，四角四根圆形木柱立于鼓形石础之上，撑起单檐歇山式屋顶。顶棚由木板和四根雕花悬柱组成方形藻井状。前檐两角各有一根精雕谷物禽畜图的短柱斜撑着穿斗角枋，角枋两面雕有戏文。前额枋和雀替上均有花纹雕刻。台宽五米，高五米，深五米，台后两柱间以四扇彩绘描金的曲格方窗活动木板相隔，构成前后台。如果把这四扇活动木板卸去，戏台便构成一个四面透空的正方形“戏亭”。凡遇祭祀活动，从正门进后便可穿过戏亭而直达后厅的神龛，这时的戏亭，则成了极为别致的过道了。戏台两侧建有九米长的看楼，木栏杆雕有花草曲格，楼前十根悬柱下斜撑着似鹿似羊、造型各异的木雕怪兽，看楼供本地富豪饮酒观戏之用。台前隔着天井，是宽敞明亮的观戏前厅，约一百平方米，用材宏大，柱、梁、斗拱、石础均有明代建筑遗风，主梁、月梁中部均绘有色泽鲜艳的蓝、红、黄、白相间的鸟禽花卉图案。后面是一座形似官桥式的官厅，三米见方，顶部设一方形藻井。官亭两侧各有一长方形石砌水池，长三点三四米，宽二米，池周有石雕栏，两池之上，有小天井，雨季承接雨露，月夜则从池中观赏月色，相映成趣。主人即坐官亭观戏，从戏亭至官亭，两侧各辟有十间厢房。官亭后面即为后厅，也叫神殿，为供奉祖宗牌位之地。亭与殿之间，有一宽四米的雕花屏风相隔。殿之两侧各有厢房式看棚一间，乃众乡里观演之所。祠内所有柱、梁、枋和雀替等处均为朱底，并有各式花草鱼虫图案木雕式戏文彩绘。整座建筑布局奇巧，结构紧凑，工艺精致，古朴华丽。官厅戏台左侧与两栋前后贯通的吴家住宅连为一体，形成一个风格统一和谐的建筑群。今保存完好。



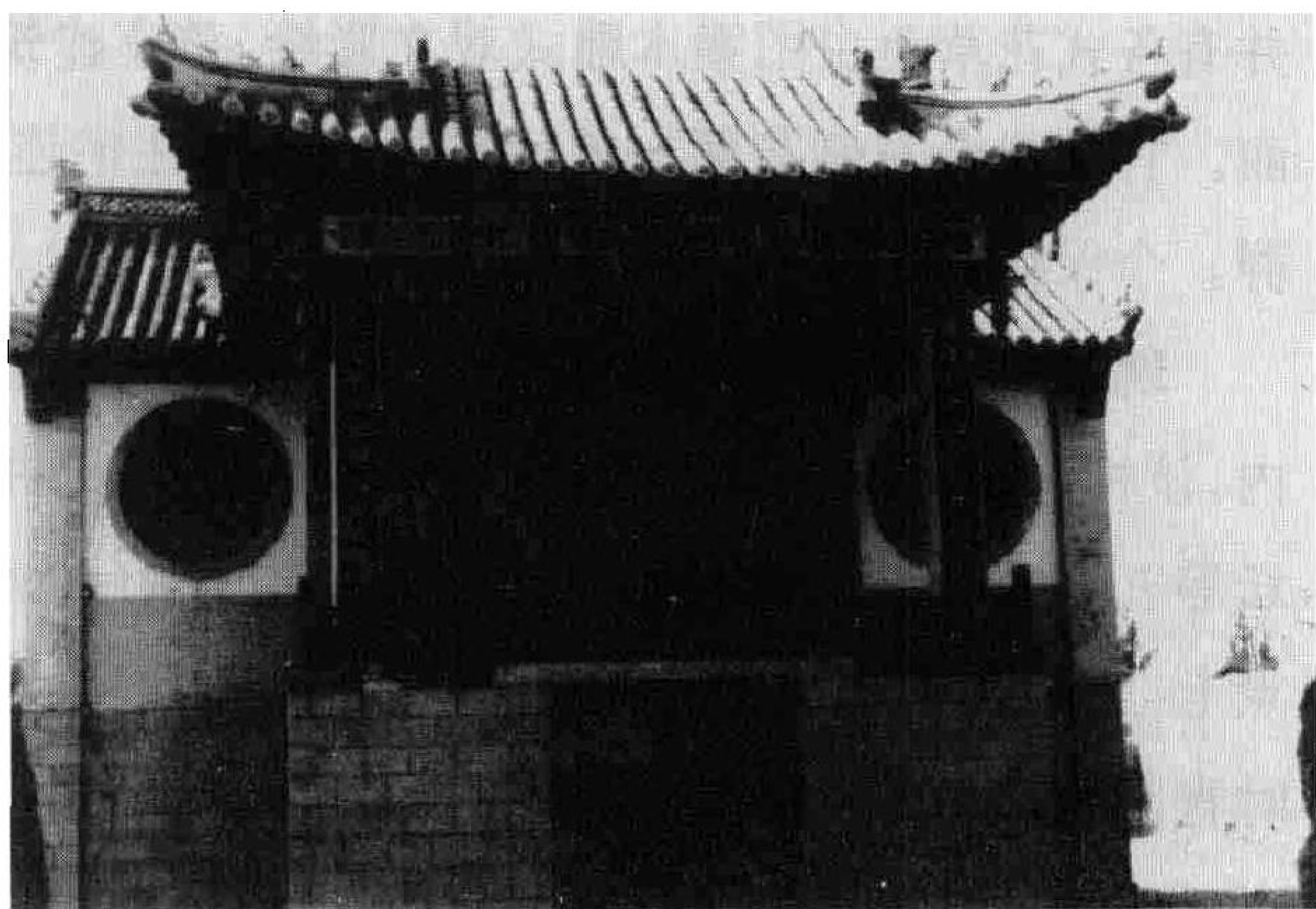
瑞昌县大屋冯家祠堂戏台　坐落于瑞昌南郊约百里外的洪下乡大屋村冯家祠堂内。该祠总长二十八点七米，呈长方形，三进两天井，由戏台、前露天井、中厅、后露天井、灵坛等五部分组成。戏台坐南向北，砖木结构。台上设四门，台口高二点六七米，藻井延伸零点七三米，台基二点三米，正台宽四点三米，进深六点二九米。两侧副台较正台略高，为旧时青阳腔演出乐队座位，文场在东，武场在西，故又称东西场，其面积各宽二点四米，深二点五四米。紧接副台左右有走马楼，较短小，长四点九米，宽仅一点二米，后台也不大。整

个戏台建筑简朴无雕饰。建于清咸丰四年(1854),是年十月十五由兴盛班开台破基。光绪二十五年(1899)《冯氏宗谱》载:“诸妇女必须要祥和恭敬,无故不出中门,夜行以烛。……男女有别,不得混乱,至若谒庙看戏,时节出游极是坏俗,最当严禁。”看来清代时此地妇女不准入祠看戏。后台题壁有“瑞邑天秀班”、“德化春和班”、“乐山三和班”、“宝和班”和“陈伦银班”等演出字迹,另据传瑞昌采茶戏“瓜山班”名旦杨开纤和小生冯道仙合演《私情记》便在这里献艺扬名,轰动一时。今存。

广昌县开城戏台 坐落于广昌县尖峰乡开城村西头。据碑文记载,戏台建于清咸丰七年(1857),与戏台的正面同时建有一座将军庙,民国二十三年(1934),国民党为围剿红军拆庙修筑碉堡,两年后,村民重修将军庙并整修戏台。戏台坐南面北,砖木结构,台基和后台为石垒砖砌,前台由结构多变的穿斗枋柱和异形斗拱构成,单檐歇山顶式。脊正中设三拱牌楼状并装饰石雕,内中悬挂风铃一枚。屋脊两头及檐角高挑,两檐角至檐柱各支一杆兰草状镂空装饰木雕,前梁雀替为鲤鱼回首造型,台顶四角各有一斗拱,均为倒立蝴蝶形木雕。台面进深一米处设中柱两根,与后台上下场门内柱对称。顶部中央为一外沿四方的八角藻井,藻井壁板描有五彩行云。戏台呈三面开放式,三面台沿有一道短木栏杆,后部设四扇木格屏风,隔出前后台,两旁为上下场门。梁柱漆成土红,台基高一点五米,台口高三米,宽四点八米,进深四米。后台宽六米,深三米,硬山式屋顶,后墙和山墙为青砖砌成。戏台西侧建有加顶盖瓦的观戏楼,长约八米,南北两端与戏台和将军庙相连,中部为露天观戏场地,约八米见方。后台有自光绪初至民国年间众多戏班的演出壁题,至今仍清晰可辨。如江右“新顺班”、闽省“福庆班”、“吉庆班”,剧目有《龙凤阁》、《荷包计》、《碧桃花》等。今存。



湖口县石钟山戏台 该台建于清咸丰八年(1858),湘军水师将领彭玉麟为报慈母养育之恩,在长江水边的石钟山上专门建造了一座“报慈禅林”,与禅林相对设一乐宫(即演剧戏台)。整个戏台为木石结构,歇山式翘



角，前后两幢。前台伸出，台面不大，约四平方左右，台基颇高，有二米如许，正正方方，小巧玲珑。青色的砖，绿色的瓦，暗红色的墙壁，四根方柱，立于四周，一行低矮栏杆挡住台，红漆镂花，台后正中有一块白色圆型彩绘的屏风，分外醒目。屋顶两侧脊梁上各自并摆着五个吉祥物，或奔或跑，造型别致。台前两柱，分别刻着一幅古隶楹联："乐奏钧天潮汐声中喧岛屿，宫开碣石笙歌队里彻篷瀛"。黑底金字，端庄秀丽。台中的横梁挂着一块"观止矣"牌匾，行书走笔，风采飞扬。后台的上下四壁，配有戏曲木雕及花卉图案七十余幅，其中有《太白醉酒》、《姜子牙钓鱼》、《长坂坡》、《草船借箭》等，一幅幅生动活泼，很有观赏、研究价值（见彩页）。

余江县财神庙戏台　坐落在余江县锦江镇家山脚下，镇文化站后八十米处。据《安仁县志》载：戏台始建于清咸丰九年(1859)，而现存于财神庙石刻碑文载："王姓众助财神庙背墓地，王锦泰助庙前墓地，皇清咸丰十年岁次庚申仲春。"可见戏台建于咸丰九年至十年之间。戏台坐南朝北，外观呈歇山顶式，琉璃瓦复盖，台呈长方形，分三隔四井，每井五柱，中隔为表演区，两旁为副台，均用板壁隔开。总宽十九米，进深五点四米，后台深四米，台基为一点三米，台口高五点七米，前椽均刻有龙凤图案，上下场门刻有"出将"、"入相"字样，二串坊以上和戏台顶部绘有人物、禽兽、花卉，今已斑剥不清。戏台与财神庙相对峙，中间有一空地，面积约四百平方米，财神庙门前有一宽二米青石板铺成的过道，与戏台台面呈一中轴线，地势逐渐向台面倾斜，便于观众看戏。1954年，以此台为基础，在台前空地上扩建为剧场，为余江县赣剧团演出场所。



武宁县余氏宗祠戏台　坐落在武宁县石渡洞口街，距县城三十公里处，为旧时从石渡过马山、石门到靖安之中途小镇，始建于清咸丰十一年(1861)。祠堂内进三重，依次为戏台、中厅和神堂。戏台屋顶为两层亭阁式，坐北面南，八角双檐。戏台由六根石柱支撑，台顶重檐下有雕刻精细的镂花吊柱，高二米，宽四点三米，进深四点六米，后台有零点九米的过巷。戏台两侧沿至中厅相接处为酒楼，中间一大天井，为露天观戏厅，两侧酒楼与中厅亦可摆宴看戏。台口上横梁雕有双龙抢珠，台底横梁雕有三国戏文图案。台口两旁石柱镌刻以当地地名"洞口"为首字的戏联："洞见古人真面目，口传历代大文章"。戏台后部两侧为演员化妆的地方。民国时期修水宁河戏的"鸿云班"、"萧爷班"经常到此演出。县人民政府把祠堂及戏台列为第一批县级文物保护单位。

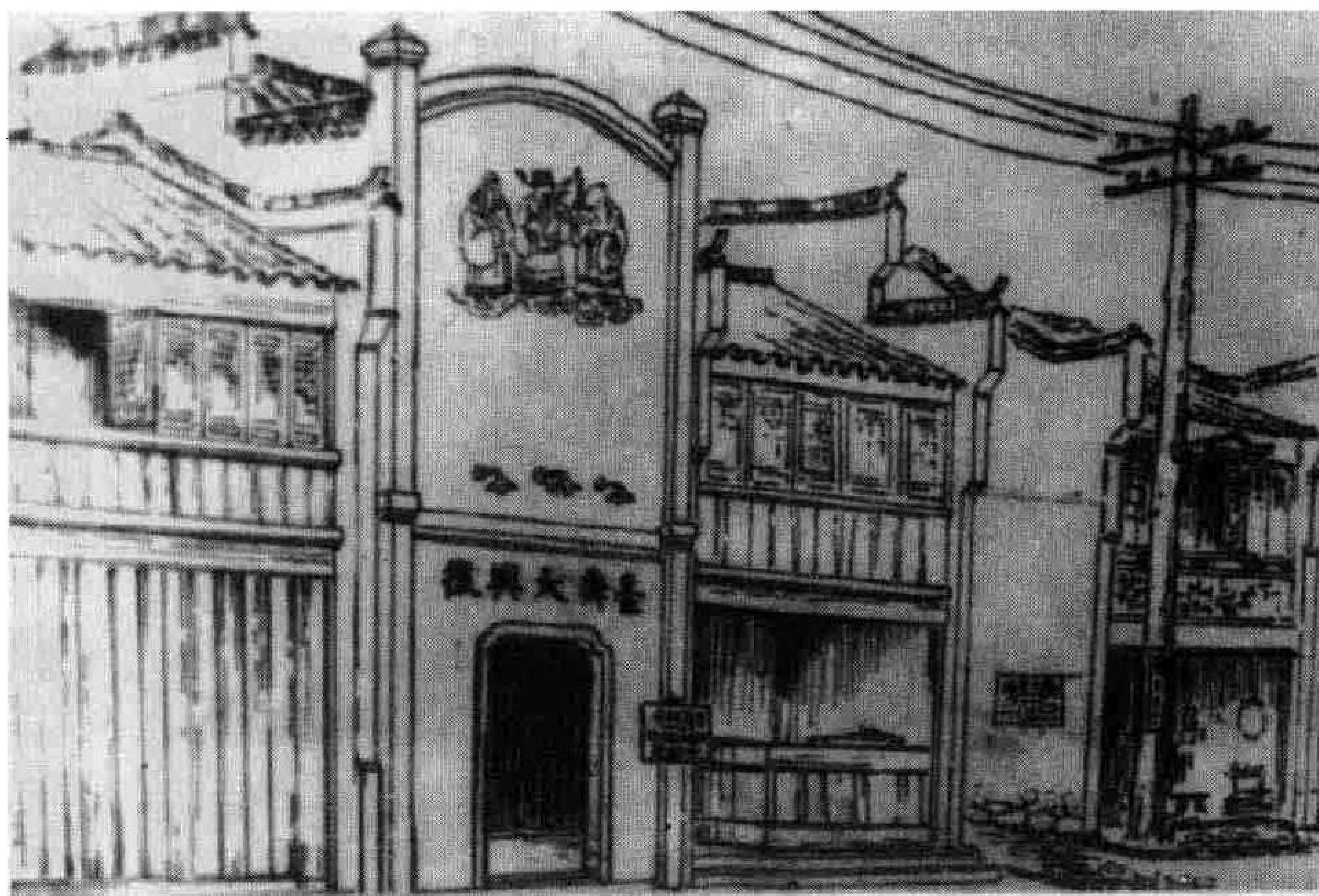
安福县衙土地祠戏台　清代时，安福县衙门内右侧有土地祠，祠前有戏台，坐西朝

东，同治十一年(1872)《安福县志》中有平面图。戏台由台座、台柱与歇山顶式台顶构成，为三面观式，后台有房，台前是空坪，左为衙门，右是仪门，侧旁有捕厅。乾隆四十七年(1782)《安福县志》记载，每逢乡试岁，知县邀请科举诸生在县治举行"宾兴礼"，"入席爵三进，优人(伶)演出者三，诸生告行，优人以金花簪诸生，鼓吹送至头门外"。土地祠戏台一般是在县衙有隆重庆典时便请戏班演唱。直至民国初年，尚有演出活动。今存。

乐平县镇桥浒崦戏台　坐落在乐平县镇桥镇浒崦村内。清同治十二年(1873)建，集能工巧匠七十余人历三年竣工。系南北向三叠檐古楼阁式晴雨双面台。重檐翘角，屋脊中央立一硕大彩釉瓷瓶，中插巨形铁叉，瓶颈以四根铁练系住屋檐四角，檐下悬铁马风铃。台基高二米，台高十四米(台面至顶)，宽二十五米，进深十二米，正中以木质雕花屏风将戏台前后隔开，成为相互背依紧密相连的晴雨两用台。戏台与祠堂相对，筑墙外围。戏台左侧设小门，供寻常出入。"晴台"面北朝外，是全台之主体，气势恢宏，雕工精美，台下为空阔场地，供晴天看戏，可纳数千人。戏台顶部有三口藻井，俗称"窝棚"，中间一口为螺纹斗拱式，稍前两侧各一口轿顶式藻井，后壁上端悬着一块镂有十八罗汉衬底的镀金匾额，上书"久看愈好"四字，台前四根漆黑锃亮的顶梁大柱上挂着当地名儒手书的楹联，中间一幅是："浒崦拥春台媲联程灏文章久看愈好，鸣山峙面镜欢照古公业绩焕发英姿"。台上木质雕花屏风，即"晴台"和"雨台"共用之后壁，左右各一马门，与两侧厢房相连，晴、雨台厢房俱相通，并设门进出。斗拱、横梁、门楣、铁尺檐下，遍饰戏文人物镀金浮雕"魁星点斗"、"刘海戏金蟾"、"郭子仪上寿"、"蟠桃会"、"昭君和番"、"三顾茅庐"、"狄青比武"等，两两对称，不下百余处。"雨台"面南朝内，与祠堂相对，中间隔一天井，两侧厢楼对称，形成一"回"字状，祠堂和厢楼供雨天看戏。厢楼用作包厢，亦供演员住宿。戏台全系木质结构，台柱穿过台板直通底层，如遇贵宾，关闭左右小门、拆去中间台板，形成台基通道，可由此通道穿天井径入祠堂。先后有饶河戏四大名班来此演出，民国三十七年(1948)，浙江某京剧戏班前来演出，就地歇脚关箱，直至1949年4月乐平解放。5月，该班为欢迎人民解放军，于"雨台"演出《大解宝》、《水帘洞》，观众约千余人，将祠堂、天井、厢楼塞得水泄不通。1952年，省民政厅副厅长程细和率省委老革命干部慰问团及一京剧团体来乐平，在浒崦戏台"晴台"演出，盛况空前，镇桥革命前辈亦云集浒崦，畅叙革命情谊。戏台已列入国家三级文物保护。1972年两度重修，描金漆彩，面貌一新。(见彩页)

吉安市复兴大舞台　吉安市习溪桥北面，临赣江有一胡家祠堂，太平天国时期曾毁其前面大半栋，清光绪五年(1879)重建，祠堂内有舞台。民国二十四年(1935)十月，由南昌国术馆馆长胡应龙来吉改建成"复兴大舞台"剧场，是演京剧的主要场所。剧场深七十米，宽三十五米。前面为售票处和观众候演厅，两边是店面，二进是观众席，长、宽均为三十米，中间为厅座，设木制六人座的长靠背椅，对号；旁座是木制钉死的长条凳，不对号；楼座也是木制六人座的长靠背椅。厅左侧是茶堂，右侧是厕所。舞台高一点五米，宽十八米，深十

三米，舞台中间有两根台柱，为挂神像用。两边是用木板钉的上下场门，后面除过道外，上场门里为化妆和盔箱房，下场门里是服装房，最后面是演员洗脸处。两旁有两个小天井，天井后面系胡家祠的神龛。吉安高腔班曾在此演出。民国十五年，吉安京剧“乐中华”戏班在此建立。抗日战争期间，该剧场举办了许多次的募捐义演，参加者有南方四大名旦之一刘筱衡，著名花旦汪雪芳、李雅琴，著名老生郑亦秋、尚景坡，著名武生刘奎英、李雪樵、陈伯钧，筱花楼，著名花脸小金少山、王福龙，著名小丑曹百岁、范宜俊，著名导演李紫贵、沈振洪，以及著名票友，文武花旦姚大伦，老生陈函洲，小生熊小南等。他们新排了由田汉先生创作的新编历史剧《江汉渔歌》，上演过传统京剧《汉光武爱国走南阳》、《明末遗恨》、《卧薪尝胆》、《青楼热血》、《梁红玉抗金兵》等。1953年拆除后改建为工农兵电影院。

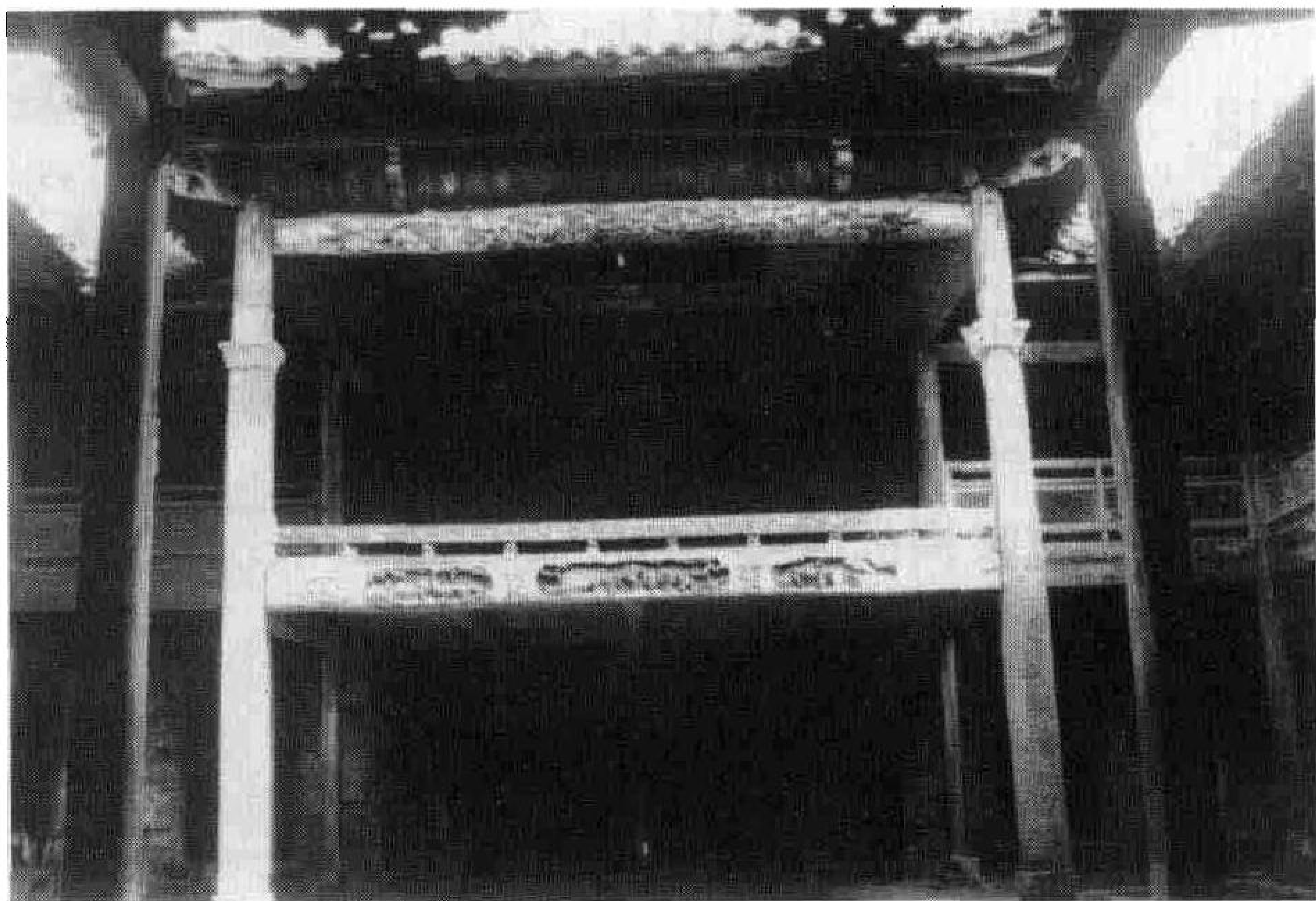


吉安县张文澜家庭舞台　张文澜是清光绪乙丑科选拔，光绪十二年(1886)科钦点户部七品京官，曾任贵州司行走等职。他在自己私宅中建一家庭戏台，戏台坐东朝西，台下有小门出入，正门向南、台高二点四米，宽八米，深十米。台前有两根柱子，上书楹联一对，上联是：“大花唱小花唱唱起来有多无少”；下联是：“老旦戏正旦戏戏都是弄假成真”。台前三面建有楼台厢房，专供宾客观剧所用。楼房下面有长七米、宽十六米空地，乃是本村和外姓乡民看戏之处。光绪九年农历正月十五日，首次邀请赣州东河戏连庆班开台演出，连演十七天二十五场。主要演员有吴桂莲(花旦)、贾似英(老生)、朱大狗(花脸)、戚炳林(文武小生)。第一天上演的剧目有《大赐福》、《红喜星》、《七子八婿庆寿堂》等。后来吉安临庆堂、吉安福兴堂、乐中华等班相继来此演出。

清江县樟树三皇宫戏台　坐落在樟树镇北三皇宫街，据宫内正梁墨迹载：此宫为“樟树药材铺公建于清光绪十三年(1887)孟夏。”正殿为歇山顶式，通柱排列整齐。左右为长方形神殿，戏台与正殿相对。中间为石砌方形场地，便于观戏。戏台设在大门进口的上面，木质结构。台基高二米，戏台面积为六十平方米，顶棚藻井为木雕菱形螺旋，正中镂雕隆起云龙，天花板为木质组织的几何纹饰，朱漆为地，图案贴金，台口上方有三幅戏文故事雕刻。三皇宫属四合院式布局，建筑面积为八百九十九点八三平方米，台前天井可容观众四五百人。今存。

修水县全丰余家祠堂台　坐落于全丰上源村边路口，坐南朝北，背靠祠堂大门，中隔天井，面对大厅神案。据《余氏宗谱》载：“我余氏自宁仲公迁宁在宋……我支之迁上源

也，自元卜宅于斯祠。……光绪十六年(1890)春起造，不数月庙貌告成。中有亭(即大厅)，春秋以注礼也。前有台，笙管以衎神也。推之两廊有楼而宴会，两旁有房于公事而栖，此等照仿古人宗庙之意也。"戏台结构状如"山"字形，台沿雕花横梁上有三块条状戏文图案，中间《天官赐福》，右为《辕门斩子》，左为《梨花斩子》，雕



镂精细，极为显目。台口高二点五米，台基二点二米，台距龟棚中心点高四米。正台宽五点三三米，深五点一米；副台长三米、宽二点一八米；后台过道深一点七三米，长五米；左右厢房化妆室同等宽二点七米，长四点九四米。台之正中鼓皮板(即屏风)画有杨戬握叉彩图。两侧酒楼宽畅亮堂，长达十六点二四米，宽二十八米，高二点五二米，紧连副台，直通大厅。酒楼上雕花描彩，嵌有二三十块宽为零点七五米的戏文栏板，大都是历史大戏的场面，甚为壮观。大厅神案上，排列着家族始祖和支祖的画像，左右各置神主位。台上屏风背后及厢房柱壁上，至今仍留有许多戏班于此演出的题记，如"光绪壬辰十八年九月初五余景春班"、"光绪庚子二十六年润八月回堂班"、"光绪丙午三十二年五月初一至十古艾春秋班"、"宣统已酉元年戴案凤舞班"、"宣统二年余太公班"和"民国甲寅三年正月初一武山口带溪巷班"等。今存。

玉山县溪东社戏台　坐落于玉山县紫湖乡土城村，建于清光绪十九年(1893)。坐北朝南，砖木结构。台高七米，宽七米，进深六点五米，戏台占地面积约一百八十平方米。后台板壁上有清光绪间的开台及其班社演出题壁，班社有"玉邑大洪福班"、"玉邑赛云班"、"玉邑老赛云班"、"玉邑长云班"、"古口四喜班"、"玉山彩麟班"、"玉邑第一家玉聚班"及"云敖班"等。演出剧目有《赴宴》、《松蓬会》、《黄金印》等。戏台木柱上有楹联两幅："调出伶伦新律吕，谱成史册大文章"，横匾"妙入神"；另一幅是："声传霄汉云直驻，音入深水鱼出听"，横匾"驻云飞"。戏台原貌保存完好。

武宁县辽田东岳殿戏台　坐落于武宁县船滩乡辽田黄家村。建于清光绪二十一年(1895)，民国三十三年(1944)重修一次。东岳殿为砖木结构，前后有三重。进门即为戏台，人从台底穿过。戏台两侧有化妆和服装间，与两侧酒楼衔接，酒楼向内伸延直通中厅，台口至中厅为一大天井，是露天观戏的场所。开井内并列两株古柏树，树冠高出屋顶数丈。酒楼与中厅乃富家摆宴看戏的地方。与戏台相对是东岳菩萨佛堂和神位。戏台台基高一点八米，台宽六米，高四米，进深五点六米。前后台以板壁相隔，壁上绘有天官赐福画像；拱形顶棚四周绘有《九龙山》、《临潼山》、《柳河桥》等戏文图画多幅。台口横梁亦有木雕戏文，雕

工细腻。东岳庙与戏台自建造以来至二十世纪四十年代，香火一直旺盛，每年各季都有大班来此演出，诸如双合班、萧爷班、鸿云班等，采茶戏则不准进庙。中华人民共和国成立后，武宁京剧团、采茶剧团则经常在此演出，后来成为文工团、文艺宣传队及农村业余剧团排练和演出的场所。戏台至今保存完好。



广丰县龙溪祝氏祠堂台 坐落于县城以南四十公里处的管村乡龙溪村，一条龙江小河流贯全村。在水口村头，左边是祝氏祠堂，右边是文昌阁，隔河相对，巍然峙立。祠堂占地面积两千多平方米。据《祝氏家谱》载："创自于明，重整清初，至乾隆十八年始建中堂，四十一年造祖龛，五十三年续造崇德报功，迨光绪二十三、四年间复加修葺，而左右两楼与前进及戏台等处均于斯时新建焉。"中堂和戏台均为歇山式双层翘角飞檐，梁柱花纹木雕造型精细别致，台面两对双狮吊篮，台前一对石狮戏球，台中隔板屏风设一"神壁"，嵌以圆形花框，其宽四点四米，深零点六米，是为旧时供奉戏班祖师老郎的神位。据传该台建筑曾仿制玉山管村祝氏祠堂台。此处隔山即为管村，故两台形状结构甚为相同，然规模略小。前台宽八点四米，深六点三米，台口高三点四米，台基一点九米。台沿有一排低矮花栏杆，高约零点四米。后台较前台高一点二米，有六级台阶可上。后台深四米，宽七点四米，两旁走马楼长十八点五米。台上有楹联一幅："一样楼台可家可国可天下；几个子弟能文能武能鬼神"。台后尚存题壁多处，如"光绪二十六年玉邑仁和班"、"宣统元年江邑鹤云班"、"民国十二年广玉邑赛金玉班"、"民国十三年上邑老庆云班"、"民国二十年江右新和剧社"等。其剧目演出大小数十余本，其中新和剧社七天戏码排列最为详细，十二月初五进门，头夜演出正本《天缘配》，折出《献图》、《和番》、《戏凤》；初六白天正本《木门道》，折出《端午门》、《打花瓶》、《小放牛》；夜晚正本《张公忍》，折出《马驿》；初七白天正本《鸳鸯带》，折出《长坂坡》、《青龙会》；夜晚正本《双玉镯》、折出《伐子都》、《四盘山》；初八白天正本《白鹤图》，折出《破潼关》、《受禅台》、《三伯访友》；夜晚正本《杀子报》，折出《虹霓关》；初九白天正本《二度梅》，折出《落马湖》、《打嫖院》；夜晚正本《一捧雪》，折出《九件衣》、《阴阳扇》；初十白天正本《九莲灯》，折出《芦花荡》、《双别窑》；夜晚正本《百两金》，折出《花蝴蝶》、《骂四门》；十一白天正本《珍珠塔》，折出《双凤珠》、《献佛首》；夜晚正本《碧玉簪》，折出《三雅图》、《界牌关》、扫台演出《大斩貂》；十一日封箱演出《六郎点将》等。

泰和县西阳山康王庙戏台 坐落在兴国、万安、泰和三县交界的天湖山上，属泰和县水槎乡西阳山老庵堂村。相传康王庙始建于唐代，曾遭两次火灾，现存系清光绪三十年

(1904)冬月重建。庙宇坐北朝南，全木结构，外围黄土筑墙，上盖青瓦，内外粉白，位于众山环抱之中，每年六月，三县附近的信男善女，扶老携幼纷纷前来朝拜，香火常盛不衰。戏台与庙相对，坐南向北，全木结构，台基高二点二米，台口高四点八米，宽四点七米，进深四点七米，后台深二点一米，两侧各有长十一米，宽四点三米的看楼，设有楼梯，台下有木柱十二根，台上有木柱六根。人字屋顶，上盖青瓦，四面倒水。前两角各有翘檐，檐下左右木柱上倒挂梅花鹿木雕。台顶中央有三层，八角形藻井中绘有神像与花草图案。前后台以木板相间，板壁正中有匾一块，上书"康王保民"四字，左右为上下场门。后台左壁处留有戏班"合顺堂"、"仁善堂"等在此演出的题记，剧目有《满堂福》、《封三官》、《龙凤记》、《硃砂印》、《取长沙》等。今存。

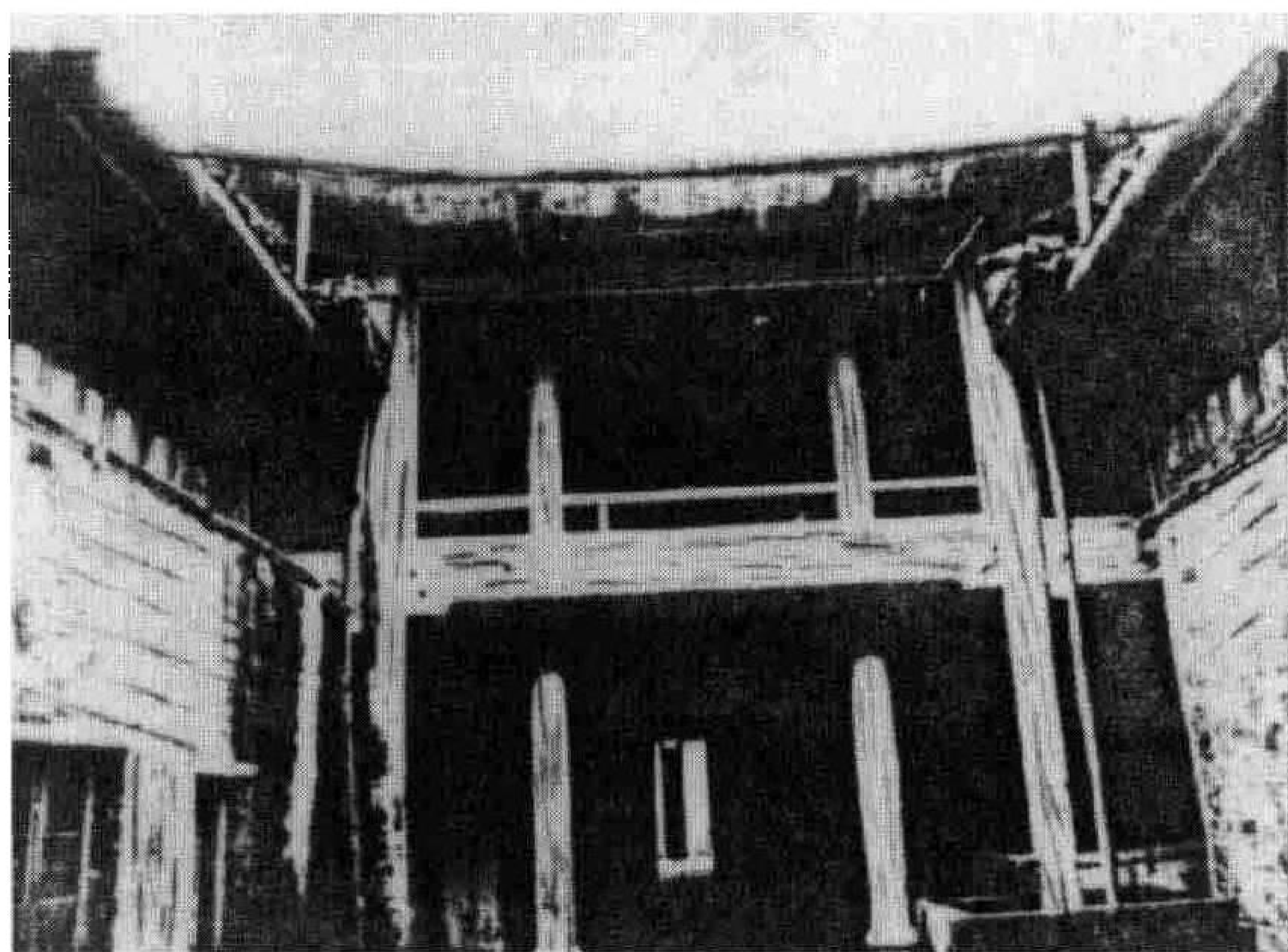
玉山县童坊花大门戏台　坐落在玉山县童坊乡锦溪村。建于清光绪年间，民国十年(1921)重修。木质结构，台口高七点五米(含台基)，宽九米，进深六点五米，占地面积约九十平方米。板壁顶端有汪大宗、吕子明两人多幅山水花鸟画。戏台板壁有多处戏曲班社演出题记，如"民国十五年十一月八日老庆云班"、"赛云班"等；演员有姚玉花、孔国秋、杨桂仙等；剧目有《二度梅》、《秦香莲》等。引人注目的为板壁上有三个戏曲人头画像，一个花脸，两个小生。据老艺人回忆，此画为纪念当时艺人在此演出时病故而作。戏台保存完好。

贵溪县曾家祠堂戏台　坐落于贵溪县耳口乡曾家村。贵溪县人民政府以"清代建筑群"为名定为文物保护单位。祠堂分戏台、前天井、中厅、后天井、后厅五部分组成。戏台坐北朝南，建筑为拱斗形歇山顶式，台基高一点七米，台口高四点一米，台顶高四点八米，台宽五点八米，前台进深四点六米，后台进深一点二米，两侧有副台，各宽三米，以木板相隔，专为戏班艺人住宿而设。前台有四门通后台，门宽零点九米，前后台以木板相隔，壁板中间绘有"天官赐福"图案，两边各有一格子窗户，窗上面悬有匾额数块，居中书有"乐之乐"三字匾额。戏台两旁上方田字格内画有花鸟图案，台前与台中有四根木柱支撑，戏台横梁及前柱撑腿均雕有龙凤图案。戏台两侧有看楼，长九米，宽四米，与副台相连，为夏氏族人及其亲友看戏、饮酒之处。中厅四面有木栏栅隔开，专为妇女观剧而设。戏台多为大班演出，广信班的《满堂福》、《奇双会》、《鸳鸯带》等戏，最为当地群众所熟悉，甚至每句台词他们都能背出来。

九江浔阳县第一舞台　旧址在今莲花池纸箱厂。建于民初，占地六百多平方米，坐南朝北，有吊楼、包厢，可容七百余人，专演京剧。老板吴亚伯，系码头霸头之子，在娘娘庙左近被码头工人白燕林刺杀，剧院于抗日战争前夕倒闭。所演《五子哭坟》、《阴阳河》等剧较有影响。演出《走麦城》时风卷屋瓦，于混乱中停演，有"关公显圣"之传说。

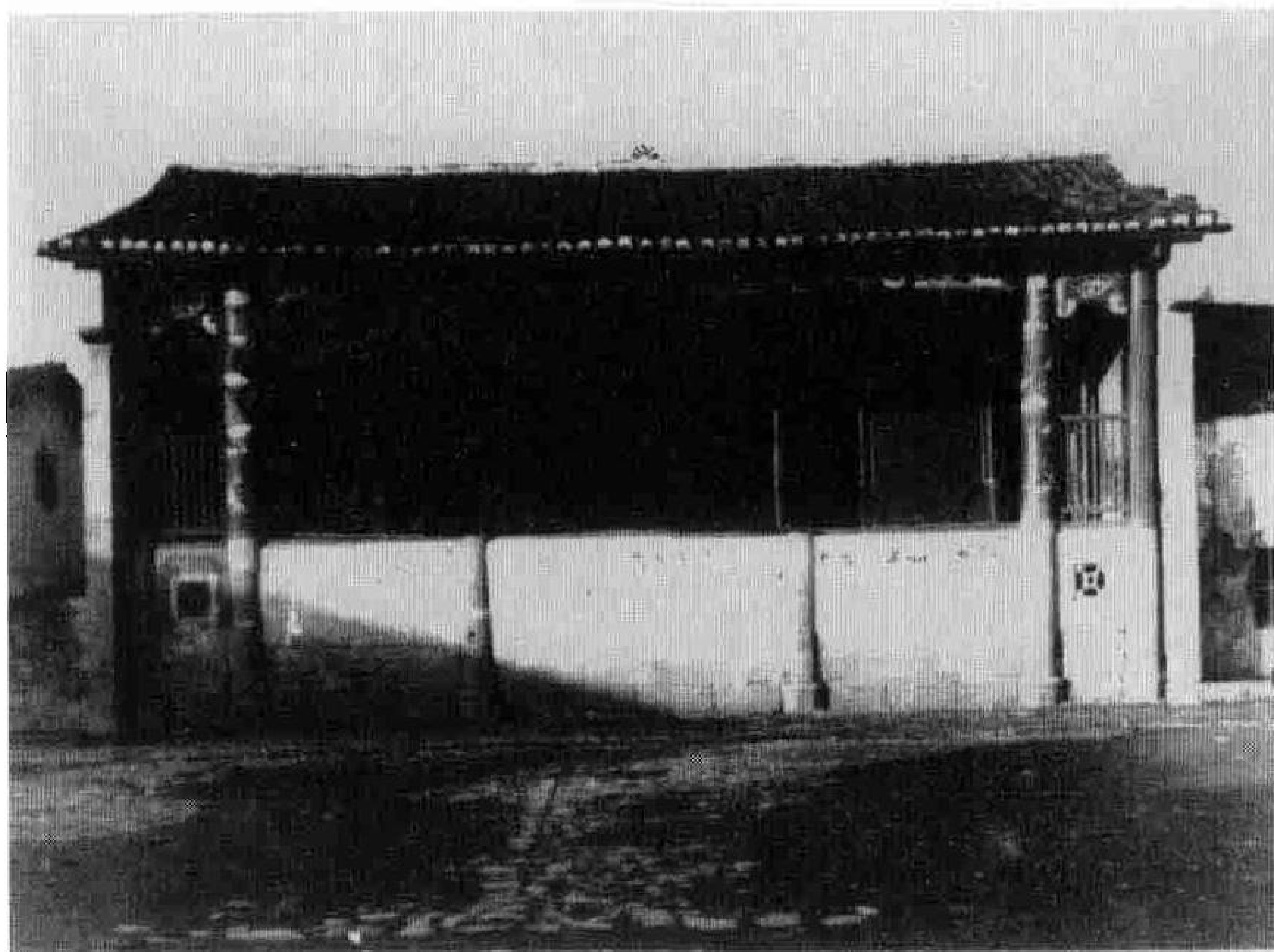
广昌县赤水张家祠堂戏台　坐落在广昌县赤水镇横街张氏祠堂内。民国十年(1921)，戏台与祠堂同时兴建。戏台坐南向北，建于祠堂进门处，隔着观戏庭院与上厢神坛相对，为砖石及穿斗木架混合结构。台前两根粗大的石柱拔地而起，台口进深一米处两根

中柱略小于檐柱，戏台离地面高达四米，四根石柱既作台柱，亦为顶柱。台口下沿栏板厚六十厘米，也是台下前厅之横梁。台前装有三十五厘米高的横木栏杆，梁枋做工奇巧，架着硕大的单檐廊殿式屋顶。台口宽五米，进深四点二米，台面高三米，台两侧有宽三点八米的副台，前后台以板墙相隔，两旁设上下场耳门，后台深二米，戏台为单面开放式。由于戏台很高，在台两侧和正对戏台的上厢三面建有与戏台等高的避雨观戏楼。两侧看楼长七米，宽二点五米，正面看台宽五米，深四米。观戏楼为赤水村张氏家族观戏场所，中间是观戏庭院，供外姓人及下人观戏。戏台顶棚中央设一藻井，方形基座，八角形边框，中为圆形穹窿藻井、内圆呈倒装斗拱式结构，藻井周围方形顶棚上绘有八幅色彩斑斓、姿态各异的彩蝶与花卉图案。几乎所有台上的梁枋及板棚上都有戏曲人物彩绘，如《战长沙》、《穆柯寨》等，彩绘周围画满了五彩花纹图案，观戏楼栏板及梁柱上也都是戏文雕刻，并涂金上彩，台柱及木栏边框俱为红蓝两色交错。整个戏台五光十色，金碧辉煌。除部分木雕彩绘在"文化大革命"中被铲除外，戏台基本保持原貌。

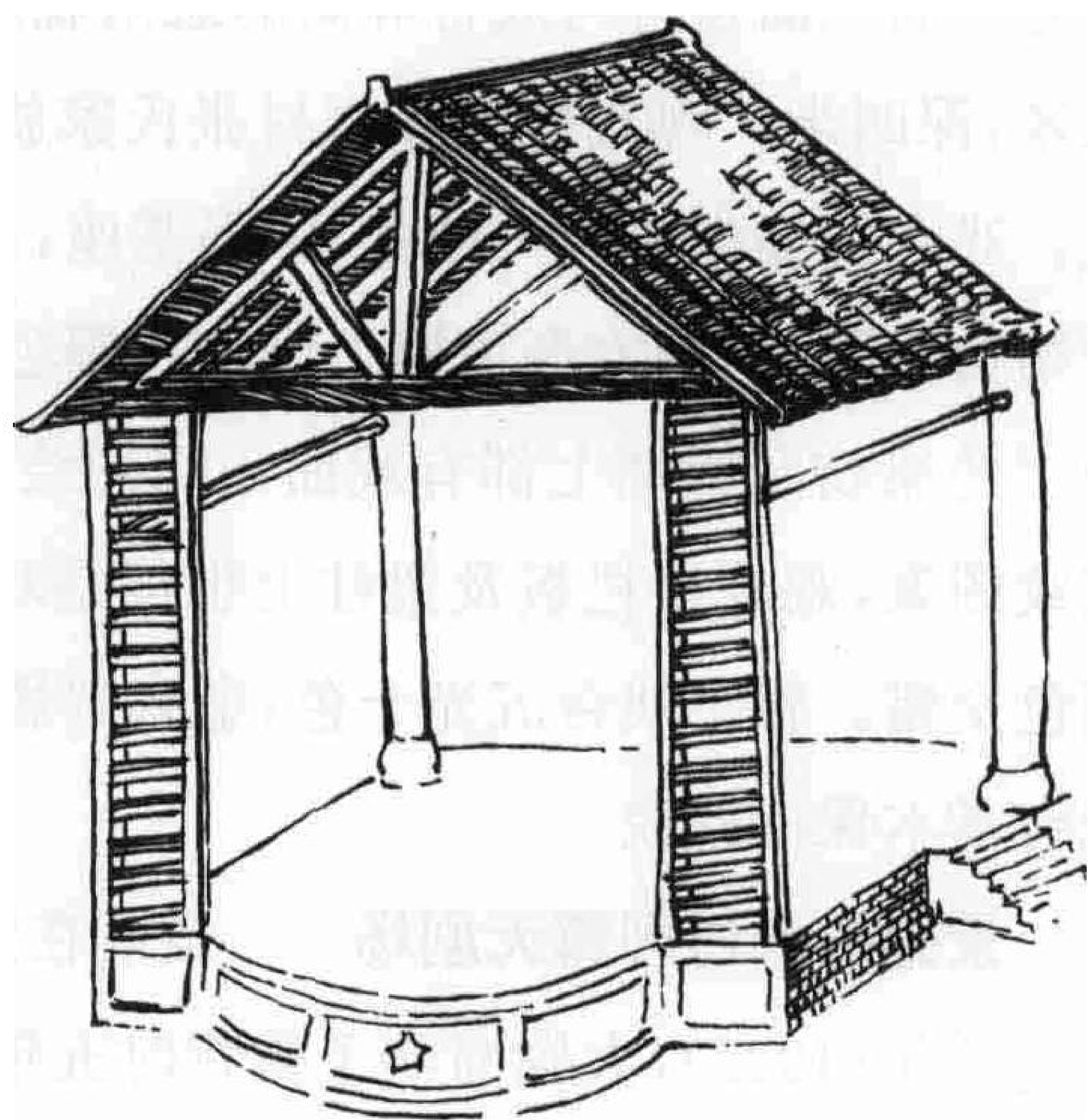


景德镇太白园露天剧场　坐落在景德镇市西瓜洲畔小港嘴，即今昌江大桥东侧。民国十一年(1922)，大瓷商李子衡费时五年，耗资约八万银元，建造了一座占地总面积为一百多市亩的园林，以唐代大诗人李白的字定名，是谓"太白园"。太白园分南北两大部分，以南园为主体，广植花卉、果树，置放奇石异草，朱栏轩阁，池水环绕，此园被当时人誉为"蓬莱仙境"。北园有酒楼、茶馆、戏台等，与南园相对。二者之间的场地，可纳观众千余人，置固定长凳数百条，系两头在地下各打一木桩，上钉长条木板而成，演戏时兼营卖茶。戏台面积约一百平方米，离地高一点五米，台口宽近二十米，台口高六米，进深八米，舞台朱栏丹柱，屋顶飞檐流霞。饶河戏明经同乐班在此演出，每晚观众上千人。女子京剧班亦在这里演出《三娘教子》、《四郎探母》、《打龙袍》等剧目，抗日战争期间，曾在此园请来川剧戏班演出川剧，慰问四川籍的抗战部队，后来这座名园几经变迁，现为景德镇市第二中学校园。

横峰县葛源苏区万年台　坐落在横峰葛源乡枫树岭小山坡开阔地上，与原列宁小学毗邻。村内有方志敏的办公旧址，村前一片枫树丛林，遮天盖地，郁郁葱葱，舞台即在当年红十军操场的绿荫深处。1927 年 12 月 18 日，葛源起义胜利的第七天，方志敏在此台召开万人大会，宣布了土地革命时期党的政治宗旨和现阶段斗争的主要任务，号召广大贫苦农民团结起来，推翻三座大山，创造新社会，揭开了赣东北革命的序幕。土地革命时期，此



台成为红军战士和赣东北工农剧团的文艺娱乐场所，1934 年毁于国民党"围剿"的大火中。中华人民共和国成立后按原样修建，面貌一新。泥质结构，平顶，两旁有青砖高墙，台面很宽，总长十二点九三米，台至顶梁高八米，深五点三三米，台基以灰石实砌，高一点三二米，上塑三颗立体五角红星，台中隔墙宽四点八八米，上下门各一，现为县级革命文物保护单位。



永新县夏阳列宁台　坐落在永新县石桥乡夏阳村。夏阳村是永新县的大村，有七百三十一户，近四千人口，位于县城的东面，是通往井冈山的咽喉要地。1931 年，苏区革命如火如荼，当时成立的夏阳乡苏维埃政府拥有八个妇女慰劳队，一个俱乐部，八所列宁夜校。为了召开大会，开展文艺宣传及接待剧团来村演出，乡政府动员群众，于 1931 年 9 月自己动手，在列宁小学附近的空场上，建起了一座戏台，取名"列宁台"。戏台为砖木结构，台高九米(含台基)，宽十二米，进深四米。台口砌成半圆形，台面用泥筑成，台上用木架梁，上盖青瓦，台口两旁有木柱支撑。"列宁台"建成后，红军十七师师长萧克身背斗笠，足穿草鞋，第一个登台，在万人大会上发表演讲，号召人民组织起来，粉碎敌人的第三次围剿。演讲后，十七师宣传队在"列宁台"上首次演出《送郎当红军》等文艺节目，列宁台至今保存完好。

吉水县水南列宁台　坐落在吉水县水南镇街头万寿宫内，相传为清代建筑。戏台设在万寿宫大门内，坐南朝北，为木结构，顶棚为八角形藻井，有图案彩绘。戏台口高五点四米，宽七米，进深六点八米(含后台)。前后台以木板相隔，左右为上下场门，有后廊、边台，供艺人乐队演出时化妆、演奏。1931 年，公略县苏维埃政府为开展苏区群众文艺，将万寿宫戏台改名为"列宁台"。当时文艺宣传队即在列宁台上表演《送郎当红军》等红色歌曲。1933 年，红军在宁都成立革命文艺团体"蓝衫团"，曾在列宁台上演出新编红色革命戏《龙岗擒瓒》。

万载县仙沅王家祠堂戏台　坐落在万载县仙沅乡王家祠堂内。该祠坐北朝南，分为前、中、后三栋，戏台位置在后栋，原位置为王家祠宗祖神位放置处。1932 年 4 月中共湘鄂

赣省委，省苏维埃政府机关由修水上杉迁抵小沅（今仙沅），为加强党对文艺工作的领导，扩大政治宣传和影响，先后在此组建直属省文化部领导的省工农剧社、文艺工作队、文艺宣传队等。因考虑到演出场所与排练需要，便在王家祠内筑起这个面积为三十平方米的戏台。戏台系砖砌土筑，双层石础擎柱，石柱下层为八角形，上层为鼓形、照坊与天棚皆穿楠花柱。台基高零点九米，台面距屋顶高十一点八米，宽四点九米，进深六点一二米，两侧设有台阶供上下，台口沿边有高四十厘米的木质栅栏。1934 年 2 月，湘鄂赣省委及政府机关退出小沅后，王家祠堂仍为王姓使用，现为仙沅乡文化站。

景德镇市明星大戏院　坐落于景德镇市程家上巷三十二号，建于民国二十五年（1936）。戏院是在原瓷行屋的基础上修建而成，屋顶升高安了明瓦，占地面积约六百五十平方米。坐南向北，进门除有茶房、票房外，即是观众厅。约有七百个观众座席，楼座约二百席位，长椅靠背，戏台离地一点五米，台口宽八米，高七米，进深十四米，正中空间高度约十二米。戏台东侧为早年程家祠堂遗迹，有副台及延伸向东约五十平方米的小庭院，为伙房等建筑。戏院最早接待的是广信班。民国二十五年（1936），上饶小麒麟班来此演出，演员有小生严有源，花旦吴春梅、徐碧玉；剧目有《玉蜻蜓》、《彩楼配》、《白蛇传》、《孟姜女》、《嫦娥奔月》、《阴阳河》、《杀子报》等。演出照明为电、汽灯并用。这个戏班是广信班进入城市最先采用灯光布景的班社，他们从南昌南工戏院请来一位姓魏的布景师，演《嫦娥奔月》时，在天幕上用硬纸剪月亮形，内有灯火显示。“嫦娥”飞升时，演员站在谷箩里，用绳索吊起往上拉；演《孟姜女》哭倒长城，用装一条烟的香烟盒砌作“城墙”，稍一动便倒一片；演《白蛇传》水漫金山，则用白布摇动有如波涛滚滚，加之演员的技艺高超，很受当时观众欢迎。嗣后，“天然舞台”、“瑞月舞台”等绍兴戏班多在此演出。

九江市连城大戏院　旧址在今市内环城路群众艺术馆后面邮电局宿舍围墙内，清末时系刘翰林住宅，人称“翰林之家”。民国三十年（1941），日本老板在此建戏院，从南通请来张家京剧班演出，戏院名为“日华大京班”，由前台经理夏老二、后台老板张瑞亭出面经营。后因营业不佳，转让于江小云，改名“九江大戏院”。戏院坐东朝西，约二百多平方米，有吊楼，台口宽十米，高九米（含台基），进深十二米（含后台）。厅座中央设长靠椅三排，整个剧场可容八百多观众。江小云之徒新云秋，是班社台柱。民国三十四年（1945），京剧老生刘子渔接任前台经理，从此更名为“连城戏院”。较有影响的演员有金梅秋（旦）、杜元田（生）、李荣萱（生）、熊志云（生）、马秀蓉（旦）、盖天鹏（武生）等。剧目有《挑滑车》、《战马超》、《杀子报》、《大劈棺》、《盘丝洞》等。熊志云于《连营寨》中分饰刘备、黄忠，颇负时誉。民国三十六年，国民党士兵在戏院斗殴，造成人员伤亡，遂嫁祸于戏院，讹诈陪葬费，并迫使刘老板带孝送丧，剧院因而倒闭。班中人员流落外地，或至武宁，为日后武宁县京剧团奠定基础；或去永修，即今永修县京剧团之前身。

南昌市南昌剧场　坐落在南昌市民德路 341 号。最早名“大世界”，是一座可容纳三

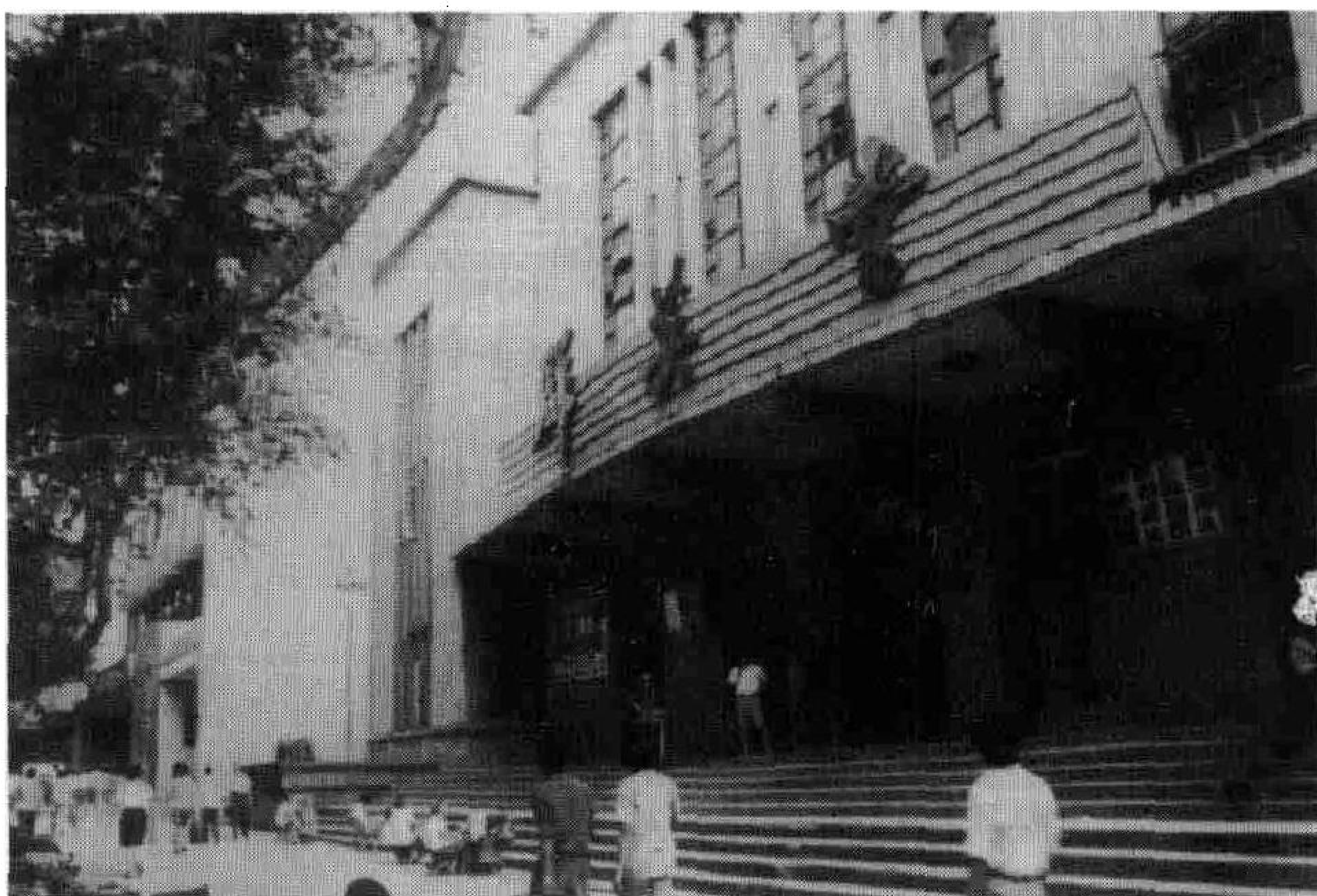
百余人的小型娱乐场所。民国三十五年(1946),在其址上兴建中国大剧院,隶属国民党军队管辖。中华人民共和国成立后,由南昌市军管会接管并拆除该院又在原址上兴建江西军区大礼堂。1952 年移交地方,更名为南昌剧场。1954 年 10 月交省文化事业管理局,并将右侧建于抗战前的新新游嬉场拆除并入,扩大了剧场范围。1957 年复交市文化局管辖,1960 年与南昌市京剧团实行场团合一,剧场即成为市京剧团的固定演出场所。“文化大革命”中,市京剧团改名为江西省京剧团,剧场又复交省管辖。剧场为钢混砖木结构,由门楼、观众厅、舞台和后台等四部分组成。门楼为五开间门廊对称式两层建筑,正门并列三大间方形大门,(1980 年省政府财政拨款五十万元进行翻修,翻修前大门为铁质拉锁式,翻修后大门为镜框落地式)。进门即前厅,面积三百二十平方米,正中壁有一大框,木框内系大红金丝绒垫底,上书毛泽东手迹“百花齐放,推陈出新”八个烫金大字。左侧为小卖部,右侧为值班室和办公室。楼上有房八间,可供外来演出团体六十五人住宿,两侧均有梯达楼座及住宿间。观众厅面积为七百二十八平方米,座位一千一百五十六个,楼座面积为四百二十平方米,座位五百六十九个,总共一千七百二十五个,全部为铁架翻斗硬木椅。厅内有直径为八十公分的钢筋水泥大园柱二根;铁质直径为十公分的小园柱十根,用以支撑楼座建筑。两侧为休息厅,面积二百九十六平方米,内有男女厕所。剧场右侧为停车场,可停放十五辆小车。旁有三层楼的建筑一栋,二楼三楼为职工宿舍,其一楼正与舞台之后台相接,成为后台的有机组成部分。舞台为镜框式,总宽为二十七米,台口高十四米,进深十六米;表演区宽十四米,进深十六米,天幕紧靠墙壁,灯光槽下有一大型通道,演员换场即走此道。两侧有副台,总面积为一百七十五平方米,为演员上下场及放置布景用。下场门首为乐队固定演奏之场所。舞台两侧为灯光及音响效果操作室,总电容量为一百八十千瓦。大幕、二幕、底幕、天幕、沿幕及侧幕俱全。后台左侧有大化妆室一间,右侧有小化妆室三间,服装室二间和道具室、卫生间。剧场总占地面积为二千七百五十平方米。剧场主要为江西省京剧团排练演出之所,也曾接待过外来戏曲演出团体,大量的则是京昆院团。从 1951 年开始至“文化大革命”前夕,曾有梅兰芳、荀慧生、尚小云、周信芳、马连良、裘盛戎、谭富英、张君秋、赵燕侠、姜妙香、俞振飞、李玉茹、周传瑛、王传淞等著名表演艺术家在此演出,剧目有《贵妃醉酒》、《奇双会》、《霸王别姬》、《洛神》、《凤还巢》、《红娘》、《金山寺》、《四进士》、《追韩信》、《徐策跑城》、《清风亭》、《文天祥》、《群英会》、《借东风》、《将相和》、《十五贯》等。此外,河南省豫剧院一团的《木兰诗》、湖南省花鼓剧院的《刘海戏金蟾》、浙江省绍剧团的《三打白骨精》都曾在此演出。

南昌市大众剧场 坐落在南昌市象山北路、叠山路和豫章后街交汇处。靠近八一桥和沿江路水上码头。这里是南昌最有名的摊贩市场,汇集百行,是南昌、新建两县农民、船民、城市居民茶余饭后走街串巷、听曲艺看杂耍、购买小件物品的重要场所。市场内有个戏院,称之为“南昌地方剧院”,是南昌采茶戏演出的固定场所。戏院原为一般民房改建,砖木

结构，占地面积不到二百平方米，舞台面积仅三十多平方米，后台只有过道式的三层楼房，每层过道六点七平方米，一层为演员休息侯场处；二层为服装道具间；三层为化妆间，观众厅只有厅座和两侧的楼座，总计为六百多座位，长条凳椅、椅后钉有活动木板可放茶碗和食物，以便观众喝茶观戏。1956年南昌市政府对原南昌地方剧院进行落地翻修，由原坐东朝西改为坐北朝南，扩建成有九百七十六个座位的中型演出剧场。楼上三百三十六个座位，楼下六百四十个座位，座椅为铁脚翻板靠背木椅，取消茶堂。后台有二层楼的服装、道具、化妆间及漱洗卫生间。前台建有楼房三层，一层为剧场前台办公室及票房；二楼为剧团团部办公室；三楼为剧团青年演员和学员的男女宿舍。剧院门口左侧有海报宣传橱窗。1957年剧场竣工。"南昌市采茶剧院"正式挂牌，牌名由市长张云樵书写。首演剧目是新排大型古装戏《杨八姐游春》。1969年，省、市采茶剧团合并，原市采茶剧团迁至井冈山剧院，这里便成了南昌市文工团的演出场地，对剧场又进行了第二次扩建，遂更名为"南昌市大众剧场"。

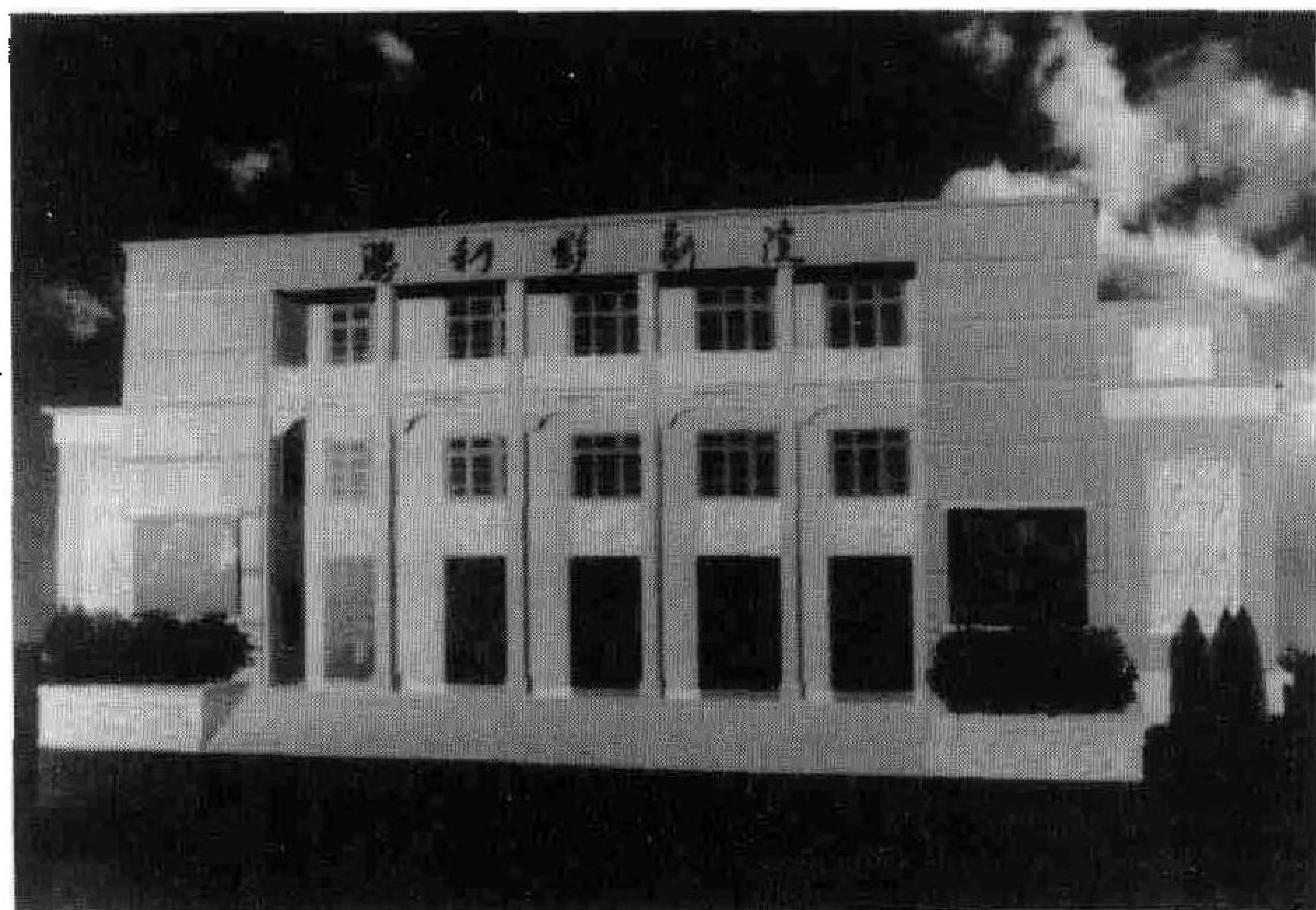
江西省赣剧院　坐落在南昌市六眼井象山南路二百三十一号，由人民政府拨款四十余万元兴建，1957年10月奠基，1959年4月竣工。4月10日举行了隆重的开幕典礼，江西省赣剧团演出由凌鹤、聿人（武建伦）改编，潘凤霞、童庆礽主演的《梁祝姻缘》。剧场为钢筋水泥砖木结构，由门楼，观众厅，舞台和后台等四部分组成，建筑面积为一千七百六十三平方米。门楼为宫殿庙宇式两层建筑，两角翘檐，上盖大红瓦。正门并列三个拱形门，二楼阳台正中有一门，门两侧有窗，两侧另有各凸出于正门一点六米，宽四点八米，上端各一字形排列的三个小气窗。进门即为前厅，进深七点七米，宽十六米，中悬礼花式大吊灯，四周嵌有壁画和壁灯。左侧有梯，达二楼前厅，梯旁下层为剧场办公室，上层为经理办公室。右侧为男女厕所及观众休息室，长十七点三米，宽六米，内设小买部。隔壁为演出人员休息室，有门可达舞台。剧场深二十四点三米，宽二十二点六米，正厅座位七百七十二个，楼座三百零四个，共一千零七十六个。前厅座位为铁架翻斗沙发椅，后厅及楼座为铁架翻斗木椅。舞台面积三百三十六平方米，演出区宽十一米，高十二米，进深八米，两侧副台各长十三米，宽四点八米，供演员上下场和停放布景。左侧副台上首为乐队演奏之所。舞台大幕、侧幕、沿幕及天幕齐全，剧场照明、音响设备尚可。后台面积一百四十平方米，包括化妆室、服装室、道具鞋帽室及男女厕所等。1972年为了适应样板戏大型布景的需要，舞台进行改建，在其原有高度上升八米；台前新辟宽十六米，深二米乐池一个；右侧新建贵宾休息室一座，长九米，宽五点七米，内设洗手间。剧场右侧一溜八间一层楼的建筑，为江西省赣剧院院址，屋顶以木架与剧场连为一体。入夏，葡萄架浓阴荫日。剧场左侧乃较宽的过道，和正门的前院均可停放汽车，四周遍植桃、梅、琵琶等果树，占地面积二千四百零七平方米。1967年"文化大革命"期间，剧场曾改名"江西红旗剧场"，1977年恢复原名。剧场主要供江西省赣剧院团排练演出，也曾接待过许多外来省、市级戏曲演出团体，如广东省潮剧院曾

在此演出《苏六奴》;福建省梨园戏剧团演出《陈三五娘》;新疆生产建设兵团文工团楚剧团演出《西琳与帕尔哈特》;河南省郑州市豫剧一团演出《百岁挂帅》;上海市合作越剧团演出《白蛇传》等。



景德镇市群英堂 坐落在景德镇市珠山中路十号。1958年兴建,于1960年初竣工,原定名为"艺术剧院",因1960年2月18日在此召开全市各系统先进单位和先进生产(工作)者代表大会,被称之为"群英大会",遂定名"群英堂"。群英堂是景德镇市规模最大,条件最好的一个剧场。钢筋混凝土结构,由前楼、观众厅、舞台及后台组成。前厅占地面积四百二十平方米,观众厅占地面积八百四十五平方米,可容纳观众一千三百二十四个。楼座三百五十五个。舞台为镜框式,台口宽十四米,高七米,进深十八米,舞台空间高度十五米,两侧副台各六十七点五平方米。台口设有乐池,占地面积为二十四点八平方米,舞台天棚建有天桥,设布景吊杆四道,大幕、二幕、天幕各一道。台两侧有灯光楼,备有耳光,台上前方有面光。后台有楼三层,一层为服装间、化妆间、道具间等;二楼为招待所;三楼为办公室。整个剧场占地面积二千四百六十九平方米,剧院东侧大院占地面积一千五百平方米,长五十米,宽三十米为停车场。景德镇市重大会议都在这里举行。建成后先后为市京剧团、市文工团、市歌舞团的演出场地或驻地,曾接待过上海京剧院、贵州省京剧团、上海静安越剧团、安徽黄梅剧团、杭州越剧团等来此演出。

南昌市胜利影剧院 坐落在南昌市胜利路李家巷口,原址为民乐剧院。民乐剧院面积不到三百平方米,舞台不足六十平方米,观众厅有五百多座位,两边长龙楼有近二百座位,椅子为长条木板椅。前台有票房及茶堂,观众进口是个三平方米的过道。1955年以前这里曾是南昌市京剧团演出场所,晓丽云、小王桂卿三兄弟均在这里演出过。1956年后,南昌市越剧团迁至民乐剧院演出。1959年,市越剧团将民乐剧院拆除,在其旧址上开始筹建新剧场。新剧场占地面积为一千七百七十五点九平方米,使用面积达一千一百一十四点九平方米,座椅为沙发翻板铸铁脚椅,楼座及正厅共有三十四



排一千三百八十八个座位。舞台宽二十五米，高十二米，进深十四米；舞台两侧设有灯光、音响、效果操作间；台上有灯光池、天幕、侧幕、顶幕及灯光设备等。台口下有宽十三米，深五米的大型乐池，后台有宽敞的过道并建有钢筋水泥结构的三层楼房。一楼有房四间，为演员服装、化妆、道具、卫生间、漱洗间；二三楼有房八间，作演员宿舍和剧团服装、灯具、道具仓库。剧场左右侧为观众休息厅及演员练功房和舞台布景制作间，约一百多平方米。前台为三层楼房，每层有房四间，作前台和剧团团部办公室。剧场于1961年6月竣工。定名“胜利剧场”，7月1日由南昌市越剧团演出大型现代越剧《蝶恋花》。胜利剧场成为南昌市越剧团固定演出场所，同时亦接待了不少外来剧团。“文化大革命”前辽宁省话剧院曾在此演出世界名剧《一仆二主》；湖南省花鼓剧院演出《刘海确樵》。“文化大革命”后安徽省黄梅戏剧团从香港演出归来，途经南昌在此演出黄梅戏《天仙配》，王少舫扮演董永。1969年南昌市越剧团撤销，大部分演职员下放农村，剧场遂移交南昌市京剧团使用。

赣州市赣南剧院　坐落在赣州市文清路六号，于1962年2月5日落成，砖混结构，坐东朝西，总面积为一千八百八十四平方米。其中前厅一百四十八点八平方米，观众厅六百三十八点四平方米，两侧休息厅二百九十二点六平方米，楼二百九十二点六平方米，舞台四百八十平方米，观众厅：前座六百四十九个，后座三百四十四个，楼座三百一十个，共计一千三百零三个，为铁架木椅固定座位。剧院备有服装室、化妆室、演员休息室和 供外来剧团住宿的房间四间；舞台备有边条、横条、天幕、大幕、二道幕和全套灯光、音响设备；厅座备有地道冷空、电风扇和吸音板，是赣南较大而设备齐全的现代化剧院，首场由赣南采茶剧团上演革命斗争历史剧《红鹰》，并移植演出《刘三姐》。同年在剧院举办了《九龙山摘茶》专业剧团调演。来自全区八个采茶剧团共演出六个不同剧本的《九龙山摘茶》。

南昌市井冈山剧院　坐落在南昌市中山路二五七号，原称“江西省采茶剧院”，系江西省采茶剧团的演出场所。剧院1959年破土动工，于1965年底竣工，省市委主要领导同志参加了隆重的落成典礼，由黄霖副省长剪彩，江西省采茶剧团首演了现代戏《向阳川》。1968年12月，“省采”与“市采”合并，剧场遂改称现名。成为南昌市采茶剧团的固定演出场所。该院系砖混结构，总面积一千九百六十平方米，舞台宽十四米，进深十四米，灯光槽二点三米，两侧各有五十三点零二平方米的副台。厅座面积五百一十三点七平方米，楼座面积一百五十九点零三平方米，楼下座位六百九十五个，楼上座位三百九十五个，可容纳观众共一千零九十人。剧场前厅和两个宽敞的大休息室面积为二百零八十点二五平方米，舞台后部占地面积二百四十七点八平方米，建有化妆室、服装间、鞋帽间等配套设施。右侧为停车场，可停各种机动车二十余辆。1979年，该院进行维修，并筹建空调工程。剧院除南昌市采茶剧团经常演出外，并先后接待了各兄弟剧团来这里演出。全省举办的各类会演、调演及“玉茗花”戏剧节等，该院均被指定为演出场所。

吉安地区采茶剧院　坐落于吉安市阳明东路，系在井冈山纪念堂原址重建。1979

年秋动工，1981年春竣工并交付使用。剧院坐北向南，为混凝土钢筋结构。建筑面积共二千六百八十一平方米，舞台宽敞，台宽二十米，高十二米，进深十五米(含后台)。剧院设有全套幕布，灯光和装景吊杆。观众厅设前后座，铁脚架翻动坐椅，全厅共一千零八十七个座位。剧院主要为吉安地区采茶剧团固定演出场所，该团团部即设于此。建院以来，先后接待过赵燕侠领衔的北京京剧团等数十个艺术团体的演出。



抚州地区玉茗堂影剧院 坐落在抚州市赣东大道北端，为纪念明代戏剧家汤显祖而修建。1981年奠基，1982年10月竣工，土建投资六十余万元，剧场占地面积二千四百六十平方米，框架式钢筋混凝土结构，由门楼、观众厅、舞台和后台楼组成。门楼高四层，屋檐镶以桔黄色琉璃瓦，配以米黄色瓷砖；中部为大面积玻璃钢窗，显得华丽壮观，一至二楼为宽敞明亮的候演大厅，左侧设一半月型旋转式楼梯通往楼座观众席；三楼是电影放映房；四楼辟为汤显祖纪念馆。观众厅设铁架翻斗木椅一千四百九十三座，其中楼座为五百五十五个，安装吊扇三十五台，上下两侧开有五道太平门。舞台为框架式，台口宽十三点四米，高七点六米，进深十五点四米。表演区后是灯光槽，宽四米，两侧副台面积为二百一十三平方米，台面距顶棚十六点五米，设有天桥三道，大幕、二幕、天幕各一道，边、沿幕五道，台前有面光楼，左右为耳光楼，内设侧光架，建有灯光、音响控制台。舞台用电总负荷一百八十千瓦，音响输出功率一百五十瓦。后台面积九十四平方米，设有服装、道具、化妆间。后台二楼为演员招待所，设床位四十个、三、四楼为职工宿舍，剧院周围有票房、食堂、洗澡间、厕所等附属建筑。1982年10月22日，中华人民共和国文化部、中国戏剧家协会、江西省文化局、中国戏剧家协会江西分会举办的“汤显祖逝世三百六十六周年纪念大会”在这里隆重揭幕。纪念活动期间，在该剧院上演了以汤显祖为题材的新编历史故事剧《泪洒玉茗花》，以及“临川四梦”诸戏。

演 出 习 俗

江西的演剧活动非常盛行，从正月到岁尾，几乎月月都有。由于地域复杂，语言各异，加上生活习俗的极大不同，就使演出形式丰富多彩，名目繁多，形成各自独有的演出习俗，代代相传。归纳起来有两类：一是以时间为名目的具有很强时序观念的演出习俗，如赣东地区有个顺口溜："雨打元宵台，风吹二月冷，三月店面牵头笑，四月戏祖降福音，五月晒戏袍，六月社公要看戏，七月迎菩萨，八月云罩声，九月庙前真热闹，十月禁令好做戏，十一月戏重戏，十二月看皇帝。"从中可见一斑。二是以本地崇尚的带有浓厚宗教意识的演出习俗，如佛戏、神戏、行会戏，修谱戏等。此外，班俗极为丰富，颇具特色；班规、戏规亦简朴古拙，严格有序，下面择其主要者录之。

祭祖戏　民间祭祖之俗，正月盛行，其活动几乎遍及江西各地。每逢正月初一和二月十七日，善男信女，络绎不绝，前往禅院烧香拜佛，同时请来班社演戏，这是"祭祖"活动中的一个不可缺少的组成部分。所聘班社资金，多为各村按户出资，寺庙与宗祠也要拿出一定的田产租金，以及族民"犯禁"的罚金。乡民大多喜欢班社进本村唱戏，谓之"接香客"，香客多的村庄最为吉利。戏班正月演出，多拿本班最精彩的节目，倍受群众欢迎，得赏钱也最多。其中各戏班必演的剧目有《满堂福》、《全家福》、《龙凤配》、《陈大官祭祖》、《寿阳关》等。正月祭祖戏，常伴随各式各样的灯彩活动。有些乡村至今仍沿袭迎接龙灯、板凳龙、马灯戏、三角灯戏等一些民间特色别具，以及带有极简单故事情节的小盘戏。

娘娘戏　儿童出天花种苗(即种牛痘)，请戏班演戏敬天花娘娘，是谓娘娘戏。有的地方种苗前或种苗时做戏，有的则等孩子出天花后做戏，戏资由天花痊愈户出，并供戏班子弟吃饭；也有的由天花户或有儿童的人家，谓之"种生"的摊派凑钱演戏。剧目不拘，只要无碍娘娘神灵即可。不能上演的剧目有《龙凤剑》、《斩三妖》、《司马师逼主》等情节的戏。

行会戏　在三十六行工会、商会及会馆等民间组织中，每年三月，共同出戏，行会戏在城镇的演出活动，多是由会馆和三十六行工会出资，演出地点一般放在城隍庙和各会馆内戏台，白天吃酒议事，晚上演戏，连续十八天。一个戏台演出，大都有三四个戏班同时轮流。演出开始，各班社竞相为观众献艺，谓之"献花"，实际上是各自"亮箱底"，戏班子弟都要上台亮相，以此招徕观众，同时穿插表演《跳八仙》、《天官赐福》、《跳魁星》等小节目，其

规模大小，视班社大小而定。这些统称为开台的“彩头”，表示吉祥如意。戏班子弟则称之为“打草台”。

祖师生日戏　饶河、信河戏班尊唐玄宗李隆基为艺人祖师，即“老郎师傅”。农历四月十六日，艺人们买香烛，庆祖师生日。这一天不演出，其它日子都演。这个月的演出不收钱，只要当地“供饭”即可，所以往往出现各地抢箱做戏的情景。戏班演出前，都要把“老郎师傅”牌位供奉在香案上，由下场门上，经“九龙口”参拜毕，从上场门下，再演正剧，常演出的剧目有《凤凰山》等。

晒袍戏　晒袍戏实为钉箱晒袍之活动。农历五月，戏班演出明显减少，多数时间用来钉戏箱，晒戏衣，用硫磺之类药物或燃烟之法，将戏衣摊开。熏除戏衣积垢菌虫，艺人亦暂时散班。虽不演出，但戏班仍习惯称之为“晒袍戏”。

社公戏　农历六月六日为“社公”生日，社公庙前一般都有固定舞台，谓之“万年台”，此时都要拉班演戏。赣东北一带盛行春秋两班的习俗，春班至农历四月下旬散班，六月初又重组戏班，谓之“秋班”。秋班组成后所迎接的第一个重大的演出活动即六月六日的社公戏。此时，戏班刚组建，班内团结，精力充沛，故戏的质量较高。有钱的地方同时还请木偶班演出。一般演五天五夜，白天人较少，观者多于大树下喝茶听曲，演出高潮则在六月六日之后。没有社公庙的地方，则搭台请班，全由群众自筹资金。艺人五个或六个一组，分派到群众家吃饭，每户一餐，谓之“派饭”。晚上演出中或演出完毕，则送粽子、麻糍果等食物以充宵夜。中华人民共和国成立后仍相延用，多演出张飞戏、关公戏及《凤凰山》等剧目。

�佛戏　各地叫法不一：有的叫“庙会”、或“菩萨开光”、或“还愿戏”。演出多以半月为期，耗资大，其特点是头一夜必须要放“烟花”，或曰：“庙花”、“还愿花”、“开始花”。烟花外形高约零点六米，直径一点三米，名叫“花筒”，分四、六、八层三种，特制的有九层。燃放时，用天车（即活动木吊轮）悬在用三根杉木搭的“花架”上，焰火点燃后不久，花层腾空下落，随即现有“目连救母”、“麒麟送子”、“状元拜塔”、“魁星点斗”、“嫦娥奔月”、“八仙飘海”、“观音济世”、“唐僧取经”、“鱼跃龙门“等图形。在“放花”过程中，戏台上打闹台、由演员“摆八仙”，放花毕，始演正剧。演出往往与打醮、祭祀、迎神赛会等活动相联系。如景德镇风火庙迎神赛会，极尽豪华，庄严隆重，是全镇陶人心目中的一个盛大节日。报赛那天，扎戏曲台阁一百余座，制丝绸长龙数十余条，更有甚者，以瓷匙、瓷碗、瓷杯摆成白色凤凰，展屏开翅，在阳光照耀下，金碧辉煌。游行时，前有大红灯笼一对开路引导，两面飞虎大旗遮天盖地，舞乐队、执事牌、台阁、狮子、龙灯、高跷、地戏、杂扮，浩浩荡荡，依次排来。随之便是香亭宝鼎、鼓乐笙箫，恭引着祖师大轿，披红挂彩。紧跟于后的信士骑马乘舆，一色新衣新妆，背烛捧香，虔诚致至。最后由四人扛抬的大鼓铜锣和十番乐手，吹吹打打，锣声、鼓声、音乐声，夹以爆竹声，喧嚣杂沓，响彻云霄。街道两旁看客们人山人海，车水马龙。夜晚，于风火庙中戏台上祭典，响铳闹台，演戏娱神；有时全镇庙宇与商家会馆延请数部俳优同

时奏技，热闹非凡。剧目多演《目连》、《封神》等连台大戏，以及《铁冠图》、《阴阳界》、《百卦图》等戏。饶河戏班能“打目连”的，必是大班名班，阵容齐，武功好，连演七晚的《目连》全是高腔（即弋阳腔），以“老义洪”、“马老义洪”、“明经同乐”、贵溪班“江兴同乐”和“小京舞台”等班最为出名。

中秋戏　江西民间有句俗语“七月算一算，八月有戏看”，就是说，农历八月是农村唱戏的旺季。中秋节是民间三大传统节日之一，又是农闲，在此期间请戏班唱戏是常见的习俗，其中《唐明皇游月宫》、《嫦娥奔月》是必演的剧目。

真君戏　亦称福主戏。是神戏中最隆重的一种。许真君被尊为普天福主，在江西最受崇拜，故全省各地都非常盛行。西山万寿宫是许真君旧宅，又是他“飞升”的福地，所以对真君戏非常注重。八月初是万寿宫开“朝门”的日子，八月十五又是许真君全家连同鸡犬“拔宅飞升”的日子，从初一到十五是香客朝拜的高峰期，届时唱戏亦达高潮。这种演出必请大班，剧目以连台本戏为多。

酬神戏　有两种，一种是庙会戏，一种是还愿戏。庙会戏突出一个“会”字，集祭祀、贸易、游艺等为一体。实际上也是传统性的物资交流大会，唱戏是必不可少的项目，可吸引更多的游人和客商。各地以万寿宫庙会为最，人数甚至多达四五万。还愿戏有两个内容。一是某家某村遇上天花、霍乱等疾病，或遭其他厄运时，为了企求转机而当着天地神灵许愿，一旦逢凶化吉获得平安，便要请戏班唱戏还愿。一是某些善男信女为了求婚、求子、求财、求前程等，以上述方式许愿，一旦达到目的也要还愿。还愿要备办丰盛的三牲祭品，举行祭祀仪式叩谢神灵。隆重的还得重修庙宇，为菩萨重贴金身。届时必请戏班唱戏，一来酬神，二来庆贺，多演《大香山》、《万寿图》等剧目。

禁纲戏　禁纲戏亦称“禁都纲”，一般在农历十月进行。江西各地主产水稻，越冬作物往往不受重视，很容易受到猪牛践踏，故请戏班唱戏，一者辛苦一年要娱乐一番；二者借唱戏代替告示，劝戒人们要爱护油菜、麦子、红花等青苗，同时制定乡规民约，违者受罚，其演出剧目不拘。

集贸戏　农历十月也很盛行，多在集镇进行，商业性很强。许多专业“牙行”，如牛行、羊行、粮行、油行等都在集镇设“墟”或“集”，谓之“当墟”或“当集”，都有固定日期，墟日或集日必请戏班唱戏。剧目不拘，以吸引客商，搞活经贸为原则。集贸戏尤其注重日场的演出。

赌　戏　赌戏在农历十一月最为盛行，俗称“赌灯子”，专为开设赌场而演。乡村赌场没有固定场所，临时圈地开设，由赌头们策划，“押红宝”是赌场中的主要赌具，故赌戏又称作“宝戏”。一般以五天或七天为一“宝”，故又叫“五宝戏”或“七宝戏”。戏班以“一宝戏”为最起码的计算单位，赌场日夜开，赌戏也就日夜唱。目的是为了唱个热闹，以便招徕更多的赌徒。赣东北乐平县，以名口、戴村、南港、湾头、南乡五村最盛赌戏，当地流传俗语：

"刘、许、董、吴、戴,赌博戏连台。"一般戏班不愿演赌戏,一是戏价低,二是怕抓赌而被封箱,多是淡季无人请班时才去演。赌戏多由赌徒凑份子钱,由赌头出面请戏班,必演的剧目有《陈进七解宝》,其他剧目不论。赌戏对演出质量并不苛求,只要一天到晚有人在台上唱就行,因此,一些低级下流、淫荡污秽的戏往往于此泛滥。有的演职员亦染有此恶习,一有空便跻身赌场。赌戏不但给社会带来很多不安定因素,而且给戏班的艺术质量也具有严重的消极影响。

修谱戏 修家谱是传统性的宗族活动,非常严肃认真。修谱事宜通常在老居进行,一些"共修"的支系和散居在外的个人都得参与。谱有"草谱"和"正谱"之分。草谱由各房族用笔书写,每年一次,为联络同姓同宗同祖的感情,常邀本地自办的太子班演出,是谓"攀华宗戏"。正谱则要按定规统一编写付印,相隔时间较长,或十年、二十年修一届。所以,异常隆重热烈。设酒宴,请戏班,通宵达旦演出,连演数天,乃至十天半月。一般待正谱编写成套后,各支系按指定日期前来老居接谱时开锣演戏。戏台下设酒宴,吃流水桌,随到随吃,长辈居首位,按辈分就坐;分三等酒席,贺礼最多的称"献席"、次者为"独席"、再次之为"限席"。台上艺人在通报贺礼人姓名时,给每人演《跳加官》一次,并下台敬酒。受酒者欣欣然,当即慷慨解囊,酬以彩金。演修谱戏,对戏班的款待颇为丰厚,多演出《百忍图》、《满堂福》、《全家福》、《大解宝》等剧目,余者由当地按习俗点戏随演。

大　戏 人们为了祈求神祇,以清吉平安,便由当地主事者请道士打清醮,号召大家禁屠斋戒,并请戏班演出,谓之"大戏"。这种演出活动,有的地方一年一届,或三年一届,也有的十年才一届。如株潭井头东岳祠。每逢寅、己、申、亥之年即唱大戏,也就是每三年一届,地跨湘、赣省界的黄茅乡,有个包公庙,系浏阳、黄茅两地共建,每逢子、卯、午、酉年时即每隔三年演出一次大戏,由浏阳、黄茅两地各自轮流邀请戏班。剧目多演历史连台本戏。

神　戏 江西寺庙特别多,城镇和乡村,大小寺庙有一万多座,仅南昌西山梅岭一带就有一百五十余处。赣东上饶一带多达三百余处,宜春地区万载县城乡的庙宇戏台也有八十余座。神戏一年四季都有,多不胜数。较大的寺庙有面对主神的固定戏台。若无专用戏台则临时搭台。演出多在主神生辰或忌辰的前一天晚上开始。例如祭祀岳飞的岳王戏,祭祀财神菩萨的赵公戏,祭祀金花夫人的娘娘戏,祭祀巧圣先师的鲁班戏,祭祀关羽的关帝戏,祭祀五殿阎罗的城隍戏,祭祀王灵官的王爷戏等等。

对台戏 这是流传在万载神戏中的一种演出形式。万载的神戏多姿多彩,其中以康乐镇的演出最富情趣。每逢农历四月十二日,该县各路戏班陆续回城,为四月十八日的城隍寿诞唱戏。届时共聚于庙,各班同时开锣演唱,谓之"对台戏"。参加城隍生日演出的戏班,最少三个,最多有七个。三个班演唱时,中台两侧搭两个临时台;五个班演唱时,两侧的马廊再搭两个临时台;七个班演唱时,除庙内五个台以外,庙外再搭两座。凡在这个庙唱过

新年戏的班子，不管戏的质量高低，衣箱服装的优劣，按例均可在中台演出。对台戏在高安也曾流行，有的地方庙会大，人特别多，如田南的马会，一个戏班无法满足观众看戏要求，于是请两个或四个戏班同时演出，对台相唱。另外，有的地方因村与村闹不团结，则同时请两个戏班演出，带有打擂台，互为竞赛的色彩，演出中各自显出拿手好戏，而且时间特别长。

窜台戏 即东家一次请两个剧种的戏班在一个舞台演出，但演出谁先谁后，就要看观众的爱好，一般都由观众喜爱看的剧目压轴，如高安丝弦戏“顽幼堂”班，有几次同京剧打窜台，开始由丝弦班先演，京剧压轴，但丝弦戏演毕之后，观众却陆续散去。尔后改由京剧先演，丝弦戏“顽幼堂”班后演，观众才坚持始终。

打彩戏 又作“讨彩”，打彩要结合剧情进行，如果某个人物遇到灾难无法聊生时，演员便跪在台上诉说自己的身世和苦情，例如《秦香莲》一剧，香莲上京寻夫，因家道贫穷，缺乏“盘费”，便跪在左台上来上一段如泣如诉的唱段，以博得观众的同情。好心人便会用红纸包上一些钱财打到台上，表示“支援”。演员唱得越悲哀，观众就越同情，打的钱就越多。以后，形成一种习俗，凡遇苦难戏便要打彩。打彩又分“即兴打彩”和“下帖打彩”两种方式。即兴打彩任凭观众赏赐，打得多少算多少。下帖打彩是戏班班头事先向某些有点身份的人送上一张红帖，说上几句恭维话，请求届时捧场。还有一种“打彩”，超出了“苦情戏”的范围，无论悲剧，喜剧或正剧，只要演员有高超的技艺，当演员演到精彩之处，台下一些热情的观众便自动地向台上抛钱抛物，以示对演员表演才能的赞赏。另外，本地人在别的戏班学成挑梁，若干年后回到本村演出时，也会出现热烈的“打彩”场面。这种习俗在中华人民共和国成立后还延续了很长一段时间。

太子戏 南昌新建县桥南业余剧团保留着一种“敬三太子”的演戏习俗。相传唐明皇的三太子，每次唱戏唐明皇和娘娘都要把他带去。一日，不幸被无意中关在戏箱里窒息而死。唐明皇心里很难过，封三太子为“跟箱太子”。桥南业余剧团有一尊木雕的三太子像，放在衣箱里跟箱走。开演之前先把三太子请出来，敬上香烛，演职员行过礼后才开演。同时，每年要举行一次纪念性的演出活动，农历八月十九日是三太子生日，十八日下午开始，由村上办集体伙食，下午这一餐吃面条，谓之“寿面”，附近各村庄的人都要送来糯米团给戏班，亲戚朋友也赶来凑热闹。下午开演前照例先敬三太子，然后鸣爆开锣演戏，先演《大堂上寿》，演员戴面具，穿蟒袍，戴相貂，扮魏征丞相。上场拜四方，接演《湘子传》，晚上演《血袍记》，至第二日演出《琵琶词》(结尾大团圆)、《紫金杯》、《丝带记》或《全家福》。这种演出习俗成了本地雷打不动的村规民约，直到中华人民共和国成立后还保留着这种习俗。

送子戏 旧社会是“多子多孙多富贵”、“不孝有三，无后为大”。有些求子心切的人家，不惜代价，请戏班唱“送子戏”。一般都是诸如《罗帕宝》之类含多子多孙的内容的剧目，正剧结束后，便进行“送子”活动。演员分别扮成“八仙”，一路上敲锣打鼓前往求子的东家

住地，此时希望怀孕的女人已躺在床上等候，扮演何仙姑的演员将怀抱中的捏面娃娃送上床，放入对方怀中，并轻轻拍一拍，以免受惊，复将被窝盖好。“八仙”们齐声赞美一番，祝“早生贵子”。东家自然要热情招待，一般给来“送子”的人挑上一碗丰盛可口的挂面。

年　戏　一般在年初一至元宵节期间进行，演出天数不一。农村有自办班社的，演出场次就更灵活，如新建县溪霞乡桥南村就是以演戏取代玩龙灯，每年都由自己的班社从正月初一演至十五，该习俗延续了上百年。按照南昌习俗，初一是拜“跑马年”的时候，一般不进剧场看戏，性急的也在初二、初三开锣，过“上七”开锣的比较多。有宗祠、家庙的，送神活动一般都在元宵之后，故演年戏的时间会拉得更长一些。年戏很注重传统心理，忌讳演出含有不吉祥的内容及语言的剧目，如《秦雪梅吊孝》、《杀子报》等。

节　戏　亦称龙船戏，端阳戏。南昌地区划龙船的习俗是：“初一划，初二歇，初三、初四划到节”，故节戏也从初一演至初五。端午节这天尤其注重日场。《白蛇传》、《渔网会母》成为例规性上演剧目。又因南昌、新建两县江河湖港纵横交错，四、五月又为涨水季节，俗称“龙船水”。农村许多戏台就靠近水边，日场演出，往往是水上的龙船，台上的戏，竞相争鸣，辉映成趣，故亦称“龙船戏”。

太平戏　亦称“万人缘”，内容较丰富，形式也多样。一是每逢十年举行一次万人缘戏会，连演七天《目连传》，赣州宁都县就是如此。演出时张灯结彩，台口扎龙柱，上挂“万缘喜庆”匾额，并请道士诵经、打醮。吉安戏也有此习俗，据吉安戏老艺人回忆，他们一生也只参加过三次这样的盛大演出。二是在经过重大瘟疫或战死之后，因人员死亡过多而举行的一种重大超度活动，此种“万人缘”一般历时十一天，唱戏十天，以《目连》等剧目为主。民国十五年（1926），为了超度南北相争的阵亡将士，在西山万寿宫就举行过一次“万人缘”盛会。抗日战争胜利后，一些曾遭受日本侵略军野蛮残杀的大村也举办过万人缘大会。三是凡遇自然灾害，如大旱之年，便出现“求雨”这一形式。人们拜月求神降雨，届时由族会乃至地方长官主持，设坛打醮。史载唐代张九龄任洪州都督兼刺史时，就亲自率众前往西山举行过求雨仪式，各家门前设水桶一只，插杨柳一枝，结草为龙，有的“肉身”求雨。史载清雍正六年（1728），吉安五月连旬不雨，官吏及全城百姓斋戒往城隍庙请城隍，伐鼓迎龙于城东金牛寺甘雨亭中，做法事，放河灯，放焰火等。得雨，则送匾、修庙、重塑金身，演大戏酬神。剧目有《目连》、《香山》等，连演七天，此即万人缘盛会，亦称“太平戏”、“求雨戏”。四是还有一种独特的太平戏，就是专门唱木偶戏的，时间在秋收之后，有固定日期。农民念在一年耕作期间，造成了不少蝼蚁、青蛙之类小动物的伤亡，从而举行这样一种“赎罪”活动。这种活动由若干乡村联合进行，木偶戏班按既定日期和路线轮流演出，每村演一天。轮着演出的村子，谓之“过提戏子”。该习俗在新建县西山、石岗一带仍有流行。

喜庆戏　范围很广，具有很大任意性，如婚嫁、添丁、祝寿、新屋落成等等，总之谁家有什么重大喜事都可以请戏班唱戏，即使遇上丧事（俗称白喜事），为了讲排场，同样可召

戏班唱戏。演出剧目多视喜事内容而定，如结婚多演《龙凤配》、《翠花缘》；生育满月多演《花园得子》、《麒麟送子》；寿诞多演《满堂福》、《麻姑上寿》、《九锡宫》；升官发财多演《天宫赐福》；白喜事多演《秦雪梅吊孝》；做屋上梁多演《摇钱树》、《大解宝》等。戏班非常乐意唱喜庆戏，往往在演出时加入“打加官”、“讨彩”等项目，以便得到额外赏赐，主人此时也往往比平常慷慨，开锣时都要鸣放鞭炮，以增加喜庆气氛。

堂会戏　有钱的大户人家请戏班到自己家里，一般不用戏台只在厅堂演唱，或到东家举办酒宴的饭庄，酒楼亦可。

坐堂戏　坐堂戏与堂会戏不同、即围绕桌子坐着唱，不用表演，人数也不多，可唱单折或全本。有的民间艺人可以依靠特制的脚踩锣鼓架，自打、自拉、自唱，一个人唱一台戏。坐堂戏可在茶楼酒馆唱，亦可登门上户唱，有的艺人甚至走村串户以此为生。

踏脚戏　寒冬腊月，演员在风雨台上露天演戏，而观众则在空旷场地上看戏，毫无遮拦，冷得难受，只好不停地踏脚取暖，踢踏声不绝于耳，因而得名。新建县松湖镇过去每年都要唱踏脚戏，该习俗延续到中华人民共和国成立前夕。

驱煞戏　各地叫法不一，亦叫“捉鬼”，或称“捉煞”，也有谓之“捉邪”的。新戏台落成首场演出，必须先演一场“捉鬼戏”，由演员分别扮成阎王、判官、牛头、马面、鬼卒等角色。阎王当堂打坐，命判官率领鬼卒去将“恶鬼”捉拿到案，判官立即率领鬼卒持令牌、镣铐等物前去执行差事，即离开戏台到事先约定的地点，将由演员扮成的恶鬼逮归复命，藏“鬼”的地方一般离戏台不远。判官及鬼卒履行差事时，可以毫无顾忌地抢食任何一家店铺或摊点的食物，有的货主还特意在路旁摆下一些食物让“鬼卒”们“抢”，扮演者乐得饱餐一顿，只要逗得大家哈哈一笑即可，但只准吃，不能带。此是南昌地区的演出习俗，赣中地区称之为“捉煞”，则与此又略有不同。如万载康乐镇每年要演一次大戏，开演前的头晚下半夜，要请戏班“捉煞”驱邪。由两个艺人分别扮演无常鬼和地方鬼，分别执宝剑、铁链、举双明镜，照由另一艺人扮演的“鬼”下台，众艺人大声吆喝，一齐跑到附近山头“捉煞”，用铁链吊一稻草人，拖回戏台，拧下一活鸡头，将鸡血洒在草人身上，再钉在台下一木桩之上。待“无常鬼”和“地方鬼”沿着梯子爬上戏台后才开锣唱戏。等这一届大戏演毕，将台两边屋柱上挂的用篾扎纸糊的牛头、马面及稻草人、镇煞符等统统焚化。赣东北地区饶河班则把这一表演形式融化在《目连》高腔之中，谓之“捉邪”，俗称“捉刘氏”。戏班新到一处，当地人说该地某处最邪，常闹鬼，要戏班捉鬼驱邪。戏班先于所谓最邪处围以“囤皮”，再于演出开台时，由一艺人扮女妆（即刘氏）混于台前观众中。乡村看戏，台前观众多坐条凳，有的人坐一条凳，空出一截，“刘氏”乘人不备坐于其旁。又由二花扮成菩萨，五个下手扮五藏，在台上“发现”刘氏，遂跃身下台将刘氏捉上台“鞭打”，刘氏挣脱，跳台奔逃，菩萨和五藏神穷追不舍，先是“刘氏”白天看好地形，被追赶时便于逃脱。匿于隐蔽处，菩萨、五藏追至村界，不见刘氏，便走入囤皮，取出一竹罐，将公鸡头扭下置罐中，以红布扎口埋地下，周围钉木桩（约两

指粗，长尺许）五根，令刘氏永远不能再来。

包天戏　指全天候演出，南昌市郊有唱大神菩萨的习俗，须从早晨太阳出山开始，不间歇地唱至太阳下山为止，俗语："东出西落，吃饭换驳"，指的就是这种包天戏，为期七天。赣东北地区则称之为"天光戏"（即通宵戏），所不同的是包天戏指白天全天演出，晚上不演，而天光戏的演出则通宵达旦。每逢修谱、敬神，或其他喜庆，均要演天光戏。演三天戏的，要演一夜天光戏；六天的演两夜；九天的演三夜，至今仍流行。戏班进村前即已定好，通宵达旦演，即使子夜后，台下观众不多或几个人看戏，戏班也要演到天亮，不许马戏（删减）和停演，否则罚戏并扣戏金。清浮梁人郑廷桂《陶阳竹枝词》中写道："青窑烧出好龙缸，夸示同行新老帮。陶庆陶成齐上会，酬神包日唱弹腔。"原注云："每岁陶成窑户多演包日戏酬神"。这就是景德镇窑工酬神请班演出包天戏的情景。

忌讳戏　忌讳戏有多种，一是行业忌讳，如万载县花爆业多忌火，所以这个地方唱大戏时，从不唱《封神戏》和《三国戏》中的《火烧赤壁》等。二是戏班自身约定俗成的忌讳，如马灯戏三脚班，不管到什么地方，头场戏不演《山伯访友》；离开时不演《蔡鸣凤辞店》。三是酬神戏的忌讳，如做娘娘戏时，便忌演《龙凤剑》、《斩三妖》、《司马师逼主》及三跳戏（《跳魁星》、《跳加官》、《跳财神》）等不利娘娘的戏。盖因《龙凤剑》之类的戏，其后宫娘娘皆属心狠手辣的反面人物，顾名思义，便冲撞了庙中的娘娘，不宜演出；又因"三跳"戏中的角色都戴面具，出天花是在脸上，戴面具自于出天花不利，而本地都有出天花即去娘娘庙烧香拜菩萨的习俗，故忌演。四是姓氏忌讳，如曹姓忌演《打鼓骂曹》、《捉放曹》等曹操戏；马姓忌演《夜战马超》；陈姓忌演《陈姑赶船》；严姓忌演《打严嵩》；张姓忌演《活捉三郎》、《薛刚闹花灯》（中有张天佐兄弟挨打）；刘姓忌演《目连》（中有"刘氏上叉"等情节）；龙姓忌演《斩金角老龙》等戏。所以，戏班每到一村，一要入乡随俗。二要问明本村姓氏，不演忌讳戏。

合台戏　即联合演出。为了加强力量，几个零散班子或若干民间艺人往往凑合到一起演出，观众俗称为"乔拢班子"、"串拢戏班"或"草班"。南昌采茶戏曾一度被视为"淫戏"而遭禁演，被迫与京剧在一起演出，叫做"京乡合台"，既唱京剧，也唱采茶戏。

募捐戏　属于义务性质的有偿演出，即除去必要的演出开支外，将所得收入救济陷入困境的同行，或全部捐赠给某种公益事业，如抗日救亡、赈灾等。吉安市戏曲界的募捐戏尤其活跃，民国时期的吉安水东大火，受难者达万人之多；吉安夏官第（即夏家官宅的旧址）门前的马路修复，戏曲界都举行了大型的募捐义演活动。抗日战争时期，吉安"复兴大舞台"、"新兴剧院"、"东南大戏院"、"新中国大戏院"、"联群票社"等十个演出团体共一千余人，八年抗战演出募捐戏约一千余场，总收入达四十多万元，全部上交，在全国影响很大。

义务戏　义务戏是对有功绩或是有某种关系的一方，以演戏的方式来表达情怀，由演出团体进行义务演出，不售门票，如抗日战争时期，吉安市戏曲界每逢星期日加演日场

慰问伤员即是。义务戏虽属义务演出，但很注重演出质量，而且不完全是为宣传鼓动而演。

组　班　一般有两种组班形式：一是由一个老板统管的“家庭班”；二是由几个老板合伙经营的“股子班”，都统称“包账班”。包账班的老板每天要供给艺人们两餐米饭（即发给每人每天白米一升四合），每年要办五次酒席，宴请艺人。第一次是“开锣酒”，开锣前，烧香点烛，请“老郎神”下界，祈祷保祐全班艺人平安，营业兴旺。祭祀毕，摆酒设宴，不分男女老幼，全班一律参加。席间，老板向艺人敬酒，以示关怀。同时，宣布班规，待艺人们认可后，抄录张贴，以示共同遵守。第二次是“端午酒”，端午节是戏班组织收入的一个极好机会，但按传统习惯每家每户欢聚一堂才有意义，为解决这一矛盾，老板要设宴款待艺人。第三次是“中秋酒”，其意旨与端午酒同。第四次是“老郎神生日酒”，农历六月二十四日这天，老板设宴，其仪极为隆重，头天晚上是“老郎神”暖寿之时，全体艺人都要烧香礼拜，并“跳八仙”以示祝贺；第二天生日，上午祭仪毕，老板便大办酒席，又称“寿酒”。第五次是“停锣酒”，也叫敬班酒，一般都在农历十二月中、下旬，全班艺人杀鸡放鞭炮，送“老郎神”上天，然后吃酒，老板一来对大家一年辛苦的慰问，二来决定艺人的去留，对第二年要留的艺人，老板事先都打过招呼，并拿到定金，未拿到定金的艺人，即表示来年不再请他了。也有的艺人不愿留下，改搭他班。更多的是未拿到定金的艺人，早在停锣不久便离开了，并不会等吃这餐敬班酒。

写　戏　定立演出合同的一种方法。大致有两种：一是东家上门订戏。外班头（管外勤者）出示戏折，上有剧目和“九脚头”名单及标价。一般整本戏一本为四吊钱或两吊钱；折子戏一出为两百文或一百文钱，一夜通常是一个整本带三折。东家往往专点名角和好戏，或剧中被颂扬的主角与本村同姓的戏，并定下演出时间，写好合同。双方签字、打花押（手印），交外班头保存，称之为“落关”。一是外班头遇上戏班景况不佳，甚或“坐把”时，便四出联系，请人包戏，甚至班头率班外出“攀华宗”，对同姓的东家说：“先生，班子坐把，想到贵地来打个秋风，念在同姓，包涵一下。”“打秋风”是混碗饭吃的意思，东家大都乐意接班。

过　把　到一个新的演出地点去谓之“过把”。其表现形式为：管箱人跟着运箱人走在前面，而管箱人又必须是管盔头的第一个走，称之为“打头”。女人一般走在中间。

打　青　走在前面的人必须要为后面的人打青，所谓“打青”，就是走在前面的人采摘一把树叶或青草，放在岔路口，指引后人沿此路前进的一种标记。此事不能儿戏，否则要受处罚。

进　把　即到达一个地方演出。“进把”和“过把”一样，女人不能走在前面包括男旦也不例外。若“把厦”（住地）设在祠堂，一般不能从正门进入，如果没有偏门，可走正门，但进门后应立即靠左或靠右悄声慢行。左进先提右脚，右进先提左脚，进把后第一件事是安置“老郎神”，一般都安置在正中靠墙桌子上。焚香点烛日夜不停。其次是号铺，原则是外

班头事先号好，有时也待艺人到齐后每个行当派一人参加，共同号铺。一经定妥，不能任意搬动。

早敬戏神　木偶戏和高安瑞河戏均有戏神，称呼不一。布袋木偶称“一伯公公”，提线木偶称“二伯公公”；瑞河戏则称“老郎神菩萨”。每日清早，老板或管事起床后，便要到戏神跟前焚香烧纸，不得怠慢。

打　铳　开演前要打三铳。木柄一把，长约一米，木柄上端捆扎铁管三杆，长约三十公分，内装火药，俗称“土铳”。演出前所打三铳，则谓之“神铳”。第一铳为予备信号，观众准备到台下看戏，戏班做好演出准备工作；第二铳戏班做最后的检查工作，文场定好音，武场打击乐器到位，服装、道具、鞋盔摆在该放的地方；第三铳场面开始打“闹台”。第一场演出需“打闹台”，长则二十多分钟。

开　笔　由花脸或生脚行当首先开笔。所谓“开笔”，到一个地方演出的第一天即用水粉笔在内台壁上画个斜十字，小旦不能先化妆，也不能握朱笔，包括男旦在内。要化个美人痣或刀伤之类，都要请男角代化。妆毕，先戴帽盔，穿靴鞋，最后穿服装。

坐　箱　戏装穿好后就不能乱坐，坐时必须将衣裙撩起。花脸行坐盔头箱；生脚坐二衣箱；旦脚坐大衣箱；龙套等坐把子箱或其他杂箱上。谁要乱坐，则被视为“钻草”。所谓“钻草”，即没受过师傅教导的。

破　台　亦称“开台”。新戏台落成，首场演出必须破台。戏台中间立一老郎菩萨像，前遮幔帐，两边挂刀、剑与弓箭，箭在弦，对着台下，由小花脸扮鲁班，点香三根插老郎神位前，卷纸燃烟，四门熏遍，曰“打火”。“鲁班”以尺量台，每量五下则用斧对空朝下劈三下，捉一事先备好之公鸡，捏破鸡冠，以血涂老郎神和喜神(演出的娃娃道具)。接着，花脸扮王灵官，小生扮韦陀，手执钢鞭跳跃作“开霸”状，站立台前摆好的八字形两排瓦上。观音缓步出台，口中念念有词。须臾，便有由老旦、正旦扮的红、黑二煞冲出，韦陀、王灵官随后追赶，将二煞逐下戏台。继而“鲁班”杀鸡，血洒黄裱纸，再把鸡头扭翅下置台上，取鞭炮对准鸡身鸣放，鸡受惊狂飞乱跳。跳得越高越好，最后艺人们虔诚地拜过老郎菩萨，才各自扮戏，此谓之“大破台”。每年正月首场演出，也要破台，但较简单，除去扮王灵官、韦陀、观音以及赶红、黑二煞等内容，保留了“杀鸡”等活动，俗称“打剪神”，有的地方叫“打检生”。所以，只需“打剪神”而不赶煞，即谓“小破台”。

西河戏的“破台”则有五道程序：先由鲁班砍斧，滴鸡血，继由一演员扮作道士，在台下四处洒水、念咒，祈求清吉。接着“放五猖”，扮土地、判官各一、小鬼五。土地命判官，判官差小鬼，手提钢叉铁链到效外去捉“地方鬼”。此“鬼”用纸扎成，意为外乡外村当年一死者。判官将捉来的“鬼魂”缚于台下一柱上，旁点一盏油灯。再由五猖登台表演抛叉打斗等各种惊险动作。然后“接天官”，众演员扮天官、魁星各一，功曹四，天将六，唱《天官赐福》。一切仪式完毕，始演正戏。至最后一夜正戏演完后，由判官从台下放出“鬼魂”，差五猖送于深山

野林无人处偷偷埋葬。五猖潜回卸妆，判官烧纸钱、灭油灯，名叫“放五猖”。最后由主人给班头喜钱结束。

打天官　有《文武天官》、《对花天官》、《九老天官》、《财神天官》、《遐龄天官》、《赐福天官》、《三星天官》、《四喜天官》、《八仙天官》等十多种，均唱昆腔。“打天官”是对地方上取个吉利之意；对戏班则是“亮箱底”。戏班全班子弟都要参加。“天官”由正生扮演，上台之时，先要向打鼓佬，上手佬（即主胡）等拱手示意，表示请多关照。“打天官”是为亮箱底，即显示其服饰、文戏演员及音乐场面等，而“打台”则是亮武功。其序先简后繁，先易后难，难度最大的放在后面，谓之“压轴”。

四　跳　即《跳魁星》、《跳加官》、《跳财神》、《跳麻姑》（即《女加官》），其意不外是祝贺升官发财、万事如意。跳“加官”的子弟，由生脚或花脸行之后辈艺徒扮演，红蟒、相貂，持牙笏，戴面具。在“加官”锣鼓经中出场，撩袍、抖袖、理发，走加官步，至台口两边看，作进门状，在桌上取下一叠“加官”条子，翻几张给观众看，条上写“一品当朝”、“指日高升”、“天官赐福”、“连升三级”等字样。翻毕，交给检场人。检场人翻一张，加官子弟则作各种身段以示会意条上的内容。条子翻完，加官子弟动作毕下场。检场人念：“某某先生加官高升”，然后将条子贴在戏台前的柱子上。被祝贺者便把条子扯下来，同时给戏班赏钱，多少不等。《女加官》则由旦扮演，戴七星额子，持牙笏，不戴面具、一般是在官僚太太来看戏时用之。

封　相　紧接“四跳”，便演“封相”。由正生扮苏秦，上“丹墀”，用“合纵”之说，游说列国。燕王从之，六国联合抗秦。苏秦得佩六国相印，下“丹墀”，表示富贵还乡，取此戏意而作祝贺。也有的戏班把“封相”放在一年的最后一场演出，则又是另一种意思。

扫　台　最后一场演出结束后必要举行“扫台”仪式，由大花脸扮关公，手持大刀，配以打击乐，东南西北四方都扫到，念“天皇在，地皇在，玉帝命我扫花台，一扫风调雨顺，二扫国泰民安……”等等，意即扫除一切妖魔鬼怪，保障地方安宁。

祭　台　凡是新台落成，抚州一带必请采茶戏班演开台戏，并举行祭台仪式。台中放“清源祖师之位”戏神牌，左书“清音童子”，右书“鼓板郎君”；牌位正上方书一“斩”字，置三升米斗于神位上，米斗内插香三根。准备四牲（公鸡一只，鲤鱼一条，猪肉、鸡蛋若干）和香纸蜡烛，爆竹。仪式开始，由一老生演员头扎红布，身穿短打衣，站在神牌面前，默念戏师，脚一顿在舞台上走一圆场，高声唱彩：“伏以，好啊！手提金鸡似凤凰；好啊！生来头高尾又长；好啊！头高能载万担米；好啊！尾长能载万担粮；好啊！昨日王母娘娘报晓鸡，今朝正好祭戏台；好啊！开鸡冠，取鸡血，一不祭天，二不祭地，首先祭我祖师爷。一祭台东，万代威风；二祭台西，万担粮米；三祭台南，南方喜气洋洋；四祭台北，万里江山一齐得；今日祭台后，四季保平安。”接着，天官赐福，放鞭炮，打八仙，传谕众仙走上，告之今日某乡某村新戏台开台演戏，八仙下凡赐福等等。

单台戏　高安锣鼓戏每场演出，首先开锣，由一演员表演一段独角戏，叫“打单台”。

旦脚演唱，出场即来一段“哑剧”，表现一妇女早上起床、小解、揉睡眼、扣衣服、拔鞋、出房门、察看厅堂、开大门等一整套生活系列动作，然后再起唱，演唱的小片断为《十劝嫂》、《双劝夫》、《祝英台》、《闺女吵架》等等。如果小丑上场，一出台则要伴随锣鼓点踩出多种多样的矮桩，叫“踩点子”。演唱的小片断为《新表反》、《老表反》、《夫下图》、《表古人》、《表梁山》等。

打闹台 任何戏班，其开演前必须“打闹台”，全部由打击乐器承担，气氛非常热烈。凡听到“闹台”一响，便知演出快要开始，农村的远近村民则从四面八方纷纷向演出地点赶来，其场面颇为壮观。丰城县戏班的“闹台”有其与众不同的地方，即通过“闹台”中的不同音响，便可向观众预告今晚即将演出什么样的剧目。通过大小锣“当叮当叮当”之类的音响，便可知演出剧目必将是青衣、花旦或生脚主演的戏；擂鼓三通或紧锣密鼓，则是武戏；小吹小打，必是拜寿，结婚一类的戏了。

花　戏 亦称“零戏子”或“杂戏子”，是南昌采茶戏对小戏及折子戏的统称。花戏除了可组成专场演出外，一般习惯把它当作演大戏时的加演节目，即是对人情的补偿，有时也是讨价还价的条件。

封箱戏 即一年之内的最后一场演出。每年农历十二月二十四日，各戏班陆续停演，休息几天，准备过年。最后一天的演出，必以《六国封相》为压台戏，以取吉祥之义。“封相”之音谐“封箱”。戏完后鸣爆竹，并贴上“封箱大吉”封条于箱口。班主一般要赏给管箱人一个红包，以表示对他们辛勤劳动的鼓励。京剧界又略有不同，《六国封相》之后还要演《得胜还朝》，由净脚扮闻仲，全班人马不论大小角儿，全扮龙套。有的则是另一种形式，最后三天“大反串”，卖红票，也叫“红票戏”。票价比原来的要高若干倍，卖票所得除必要开支外，则按人头分钱。

台上死 艺人在外演出，一病不起，只能死在台上，不能死在把厦(即戏班居住之地)。否则，当地人士就要令戏班用烧酒清洗地皮。碰上这种情况，既使是著名艺人，也不得幸免。如高安锣鼓戏名小生刘金泰，当时曾誉为“三件纺绸长挂子”之一，可谓红极一时。某次在新建县万寿宫演出，暴病而亡，其子刘芳章只好连夜背尸体，步行五十余里归家。

班　规

广信班的“十大禁”、“十小禁”及其它规章制度。

十大禁：有违十大禁之一者，罚猪肉五十斤。

一、抛锣弃鼓者；

二、拿刀行凶者；

三、拐带妇女者；

四、偷盗财物者；

五、私吞戏金者；

六、串通闹事者；

七、串通人员逃往他人戏班者；

八、偷花问柳闹上公堂者；

九、暗藏盗贼者；

十、聚众赌博者。

十小禁：违十条小禁之一者，罚猪肉一、二、三斤不等，但至多不得超过五斤。

一、失大场者(整场演出没有参加)；

二、失小场者(演出之中误了场)；

三、见死不救者(人家失场能代而不代者)；

四、无故吵争，妨碍演出者；

五、举手打人者(先举手者罚猪肉五斤；后举手者一至二斤)；

六、损坏服装、道具者(照价赔偿)；

七、暗地偷赌者；

八、演戏偷工减料及台词不熟，乱开玩笑，随地吐痰者；

九、上场装扮不整者；

十、乱代角色者。

其它规章制度：

一、打第二铳后，文武场必须上台，武场打闹台，文场定好音；

二、"打八仙"时，演出人员都得上台；

三、妇女家属不能进把，吃饭时妇女不能装饭；

四、"茶头"兼管把中三门，关门后，非特殊情况夜里不得开门；

五、睡觉后，小便用尿桶，走动不能有响声；

六、早晨师傅要徒弟起床练功，不准高声喊叫；

七、化妆必由小花脸先开笔，倘当晚没戏，也要将水粉笔洒向墙壁，其他人方可开始化妆；

八、化妆后，必先戴帽盔，穿靴鞋，最后穿衣；

九、穿好服装后，坐时必将衣裙捋上；

十、花脸坐盔头箱背，生行坐二衣箱背，手下坐杂箱背。

修水县宁河戏"宁州十八班"班规：

一、忌临场推委；

二、忌见班思班；

三、忌逞凶打架；

四、忌指空骂空；

五、忌偷奸犯盗；

六、忌窜门入户；

七、忌打牌赌博；

八、忌拐带妇女；

九、忌夜不归班；

十、忌搪账瓜津。

违者，轻则罚款，重则“坐公堂”乃至清除出班。

吉安戏“吉郡临庆堂”班规、戏规、搭班规及班务。

班规：

一、不准抽鸦片烟；

二、不准与外人赌博；

三、不准偷鸡摸狗；

四、不准带酒演出；

五、不准调戏妇女；

六、不准带外人来班住宿；

七、不准脱场、冲场；

八、不准在后台高声谈笑；

九、不准放快(乱讲)；

十、不准临阵脱逃。

戏规：

一、闹台一响，各自归位；

二、化妆必当家丑脚先动笔；

三、不准扮小戏(即化妆偷懒，随便涂抹)，化妆前不得戴盔头；

四、财神、加官面具及喜神(娃娃道具)禁止朝天放，不用时必须用水袖包好；

五、不准向台下窥视，有事者由检场人转达；

六、场面乐器不得擅自敲打，开演前尤其不得动堂鼓，动则犯大规；

七、任何人不能坐打鼓师的座位；

八、青龙刀取出后必用香烛供之，不用时，用布包裹好放妥；

九、凡新搭班者，无论男女，开演前都向祖师爷供奉香烛；

十、小丑任何戏箱都坐，但不准到花旦扮戏的地方去。

搭班规：此“搭班规”一般是江西地方大戏的习规。

一、三个月为试办期，每月包银按二十天计算；除个人住宿外，一切不管；

二、六个月为半期 ，每月包银按演出天数计算，除个人住宿外，每日管三餐白饭；

三、搭班一年为一期，每月包银按演出场次计算，管二人每日三餐白饭，灯油、黄烟、手纸由班中发给并可分赏钱；

四、搭班三年为大期，包银按月计算，管全家每日三餐白饭，其它同上；

五、三年以上为长期，包银按年计算，管全家每日三餐白饭，其它同上；另外，还可发病事假工资；

六、凡搭班者，男角需自带“靴包”（网子水纱、护领汗衣、彩裤靴鞋等）；女角增加自带“包头”（即头面）；

七、随班学徒，每年发单衣两套，夹衣一套，棉衣一套，鞋子三双，每月发大洋二元零用，伙食由班主负责，学期五年，帮师两年，出师后按艺论价；

八、凡搭班者先订合约，一切按班规办事，双方如有毁约者，罚大洋一百至三百元。

枣子钱　即今之工资。分枣子钱，先在总收入中除去五股：老板、内班头、外班头、戏箱、道具，此五股为固定金额，后两股为折旧费。余额按技艺高低分三等：四百分、三百分、二百分。“九脚头”享金较高，与五股头均等，跑龙套的最小，仅几十分。

请　假　艺人家中有红、白喜事需请假者，红喜事准假三天，白喜事四天，谓之“红三白四”。平时其他事务请假，一定要在演出前赶回。

供饭与簿饭　供饭是由请戏班的东家供给的，簿饭是戏班自己负责的，这两种茶饭要按演戏的旺季与淡季而定。旺季，戏班吃供饭。饭前，班头将“烂牌”付给东家，烂牌用竹签制成，上写艺人姓名，完戏后，农民持牌来到台下，呼唤牌上的名字，艺人听后便随着他去用膳。其中有几根“客饭牌”专门用来招待戏班的家眷与客人。有时没家眷和客人，则分给小偷与乞丐去吃。淡季则是簿饭，全由戏班自己操办，由自带的伙夫烧饭。

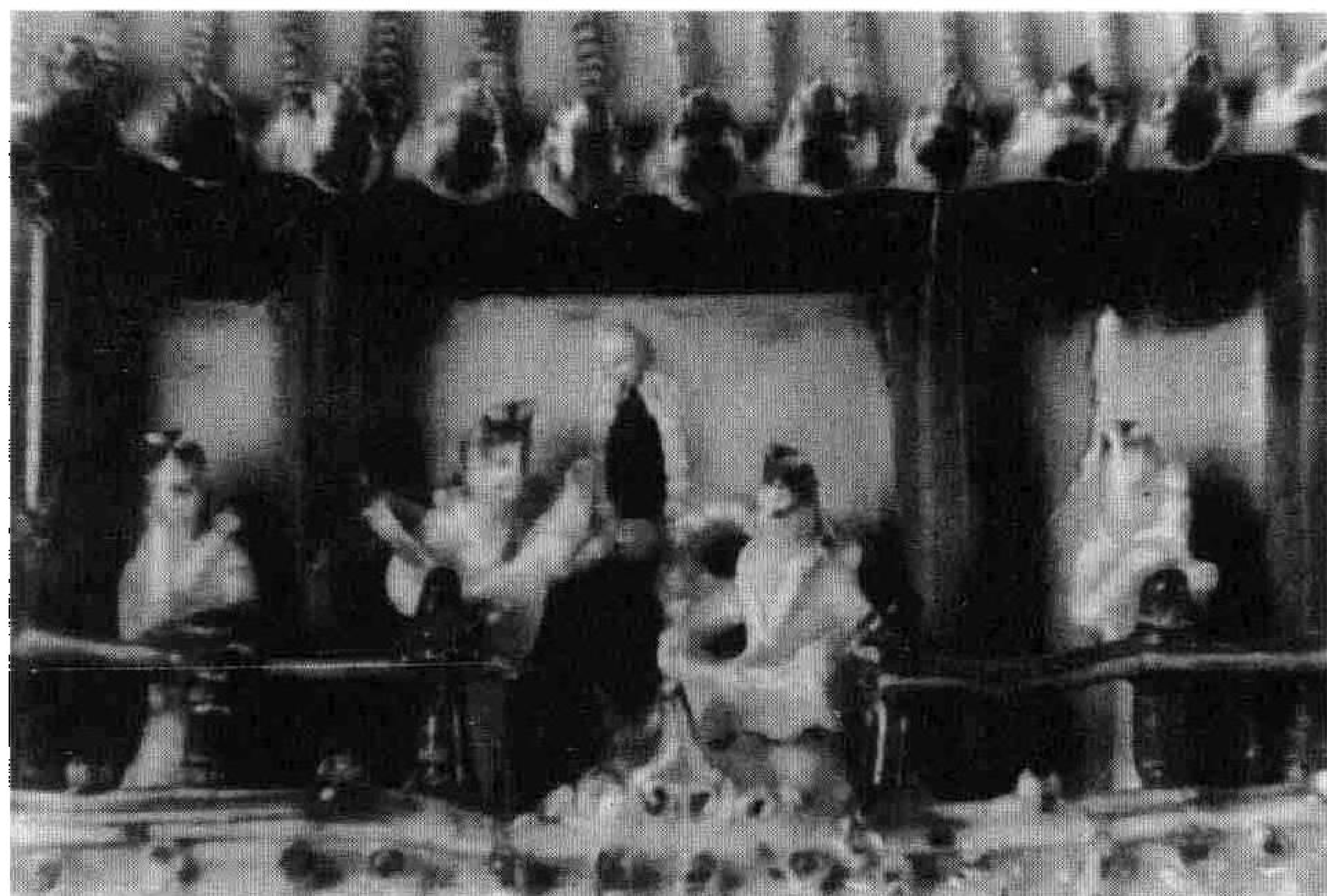
公　堂　公堂不是老板私设的管理机构，而是艺人自治的一种议会形式。在“公堂”上人人平等，凡是老板与艺人、艺人与艺人之间发生什么难以解决的事，都得上公堂评议。这之前，纠纷双方都要买香纸在“老郎神”面前焚烧礼拜。老板、管事坐上边，所有艺人坐两旁。让当事人各摆其理，经大家评议，最后由班中威望高的艺人提出初步处理意见，再由大家讨论，一经通过，不得更改，若有违反则群起而攻之。

文 物 古 迹

宋代浮梁查墓伎乐俑 共三十七件，为南宋淳祐十二年(1252)查曾九墓葬陪葬品，除一般供奉俑外，有六个造型别致，五男一女，带有表情动作，有着强烈的形象感染力的伎乐俑。二七七五号女俑，高十四厘米，长袖，右手捂嘴，头戴三花冠。二七四三号男俑，高十三厘米，双手拱笏，笏残，宽袍大袖，腰系带。二七七九号男俑，高十二点五厘米，圆领，长袍窄袖，头裹青巾，双手插胸，脸微向右斜视。二七七七号男俑，高十二点五厘米，圆领，长袍窄袖，露手，结发裹巾，脸微向左斜视，左手上垂，手心向上，右手横胸，手指缺损，腰结双飘带。二七七六号男俑，高十二点五厘米，状同二七七七号，脸微向左斜视。二七七八号俑的面目不清，头戴四方帽，高十四厘米，腰系带，曲腿俯身作伏地状。据《梦粱录》"伎乐"条载："今士庶家筵会或祭神赛会，皆用散乐家，街市三五成群，专沿街作场"。南宋时诸般伎乐混合一处表演，正是这批表演各异瓷俑的特点。今藏江西省博物馆 。(见彩页)

宋代波阳戏俑 1975 年冬，波阳县磨刀石公社殷家大队发掘出南宋洪子成夫妇合葬石椁墓，墓中有二十一件戏剧瓷俑，无釉，胎质洁白，姿态生动，表情细腻，可分为生旦净末诸色。其中女俑二件：一，头梳双髻，右髻高耸，系丝带，饰鬓花，身着圆领宽袖袍，腰系丝带，足穿尖靴，面带笑容，左手作持物状，右手残缺；另一，头戴遮面幞头，身着宽袖袍，腰束丝带，脚穿尖靴。男俑十九件：其中一对俑，头戴披风幞头，身着圆领宽袖袍，足穿靴，其一，右手支下颌，左手下垂，双目正视，面露愁容；另一俑左手支下颌，右手下垂，作俯首欲泣之态。又一对俑头戴披风幞巾，身穿圆领窄袖袍，足穿靴，扬眉睁目，胡须满颊，一俑正面平视，双手残，作右方错举状；另一俑面侧斜视，双手作左方错举状。另有一式七件(其中两件无头)：头戴幞巾，着窄袖袍，内衫齐靴，外袍掩襟，腰系带，有作双手捧物状，有作拱手施礼状，有的抬头仰望，有的低头俯视，或微笑，或忧愁，各具神态。还有一式五件：三个戴幞头，两个戴幞巾，着圆领窄袖袍，腰系带，脚着靴，其中四俑作捧物状，一俑双手作舞蹈状。再有一式三件：头部卷髻系带，身着童子装束。据墓志铭记：洪子成是宋代史学家洪迈的孙子，长年在江西境内任职，生于南宋淳熙十三年(1186)，死于景定五年(1264)。这批戏俑，现藏于江西省博物馆。(见彩页)

元代青花釉里红瓷器舞楼 出土于景德镇市郊著名的湖田窑遗址附近，为随葬品。该楼建于谷仓顶部，两旁作亭式结构，楼阁与谷仓正脊部分有子母口契合浑然一体，也可



卸取，通高二十九点五厘米，横宽二十点五厘米，进深十厘米，庑殿重椽，红柱，瓦由釉红点彩串珠组成，正脊吻饰双坐狮，四角饰卷云，正脊中部饰带叶仰莲一朵，上置扁平形矛头，两旁左右亭对称，中夹一仓，构成一座俨然如一的整体。舞楼上前后有二厘米高的小栏杆，正面栏杆内设宝座，依门柱内外各置二人，内二人双手执翣，举出门外，外二人双手向上举起，作舞蹈姿态，俑高三点五厘米。楼后面栏杆与前相同，饰红色釉，正中墙以串珠组成四瓣镂孔花一朵，与前楼相通，依柱立四人，作奏乐状，执腰鼓、琵琶、箫等。两旁亭楼也置栏杆，楼内各置二人，左者执琵 琶、拍板，右者吹奏箫和笛，表演认真，姿态各异。下层谷仓与左右亭柱，都有人物，有作侍卫，有作劳动。仓后两柱间空处复有正楷直行墓志，铭记死者为“故景德镇长乡书院山长凌颖山之孙女”，卒于至元十五年(1278)五月二十三日，同年六月下葬。这件元代釉里红纪年瓷器，目前在国内尚属仅见，全件色泽秀丽，造型别致，雕塑精湛，极富江南建筑特色。现藏于江西省博物馆。(见彩页)

元代青花《三顾茅庐》罐　《元史》卷八十八《百官志》载：“浮梁瓷局，秩正九品，至元十五年(1278)立，掌烧造磁器，画局秩八品，掌烧造诸色样。”元代青花瓷罐、瓶、盘、豆、壶均在江西浮梁局直接监督、管理、组织下，由景德镇匠人烧制而成，器具以青白二色定名。元代中期以后，绘画元杂剧故事内容的青花瓷器渐次出现，青花《三顾茅庐》罐，即为此时的产品。画面取材于刘玄德三顾隆中的情节。孔明坐于草堂之中，两道童一左一右持书报讯，周以松鹤、云石点缀环境，似仙似儒，飘飘然有仙人之慨。栏栅外，刘备躬身拜揖；柳树下，关、张闲散伫立；花丛野草间，周仓肩扛大旗，对着张口喷气的马头，似有久待躁动之感。人物花草，浓淡相间，层次分明，钴蓝浓艳清新，白釉清澈透明，更显得山谷幽静，卧龙即起的意境。(见彩页)



元代杂剧《青衫泪》青花梅瓶　该瓶造型为元代中晚期景德镇窑的标准作品。瓶高三十五点六厘米，分三段接成，口平有唇，器颈上窄下宽，绘有菊花。器肩丰满，腰以下内收，底微张，有宽圈足，胎土灰白，无釉处为棕红色色皮。釉料略带青色，色浓处且呈黑铁斑。器之中段，绘元人马致远《江州司马青

衫泪》杂剧第二折情景。左边一中年妇人是卜儿，手执竹鞭，在月下庭院中正责罚一少年女子，少女名唤裴兴奴，立于牡丹石旁，长裙及地，掩面而泣。卜儿骂道："好贱人，上门好客，你怎生不顺从，和钱赌鳖，打死你这奴才！"正旦唱〔三煞〕："老太母心肠这壁厢偏。娘啊，你早则皂裙儿拖地，拄杖儿过头，鬏髻儿稍天，却下的这拳椎不善，教我空捱那没程的窦娥冤。"瓷瓶现藏于英国伦敦维多利亚博物馆。（见上页下图）

元代青花罐杂剧故事《尉迟恭单鞭夺槊》图画　该罐为元代景德镇青花器中罕见的珍品。上绘元真定尚仲贤杂剧《尉迟恭单鞭夺槊》第三折。画版上的一方展现的是唐元帅李世民见单雄信杀到时唱〔越调斗鹌鹑〕曲牌的场面。李世民唱："他那里纵马横枪将咱来紧攻。"外扮单雄信怒发髭须，手提长枪，腰挂利剑，披甲踏镫，呼啸追来。画版上的另一方则是尉迟恭打败了单雄信胜利而归的场面。一军士撑着"唐太宗"三字的帅旗，净扮尉迟恭划马揣鞭，威灵灵铁头虎眼。末扮李世民勒缰回身，一路上将帅对话而行。净云："元帅，那厮被某一鞭打得吐血而走，夺了那厮的枣木槊也。"末云："若不是将军来呵，哪里取我这性命。壮哉壮哉，不枉了好将军也。"画上的人物、鞍马、摆设皆以细笔勾描，山水、树石、云彩则以粗线写意，釉料采用波斯回回青绘制窑烧，浓如铁斑，淡呈钴蓝，纹饰生动，料色艳丽，造型雄健，胎釉精良，整个画面随罐身圆转凹凸之势而变，浓淡多姿，奇趣时生。罐高二十八厘米，口径二十一厘米。原件由波士顿名收藏家查理·B·赫义德先生捐赠，现藏于美国波士顿博物馆。



元代青花人物罐杂剧《汉宫秋》瓷画　罐身画着王昭君与二侍女骑在马上，王昭君居中，怀抱琵琶，二侍女一前一后，缓辔而行，武士持鹰带甲，跟随侧身，蜿蜒于山谷中的三匹坐骑，载着匈奴官员，一路护送不怠。背景是塞外树石，树石间似有孤雁数点，更添几分秋意。两组人物，一汉一胡，刻画了两种不同民族心态和表情的艺术形象。罐高二十八点八厘米。现藏于日本出光美术馆。



元代青花梅瓶《萧何月下追韩信》杂剧图画　景德镇青花瓷器，瓶高四十四点一厘米，口径五点一厘米。风格淳朴，烧制莹润，富于装饰，有着鲜明的民间风采。该杂剧见《元刊古今杂剧三十种》，元人金仁杰著，《录鬼簿》、《太和正音谱》均有著录，元刊本正名作"漂母风雪叹王孙，萧何月夜追韩信"。该画主题突出，画面上韩信牵马前行，垂袖沉思，神情沉

郁，准备渡江远去。船夫持桨在船头恭候。后面萧何头戴相貂紧身束袖，挥鞭纵马，风驰电掣，四蹄齐飞，奔突而来，一心要把“国士无双”的杰出将才挽留下来为国效力，表现了古代政治家的风度，真切感人。现藏于南京博物馆。（见图）



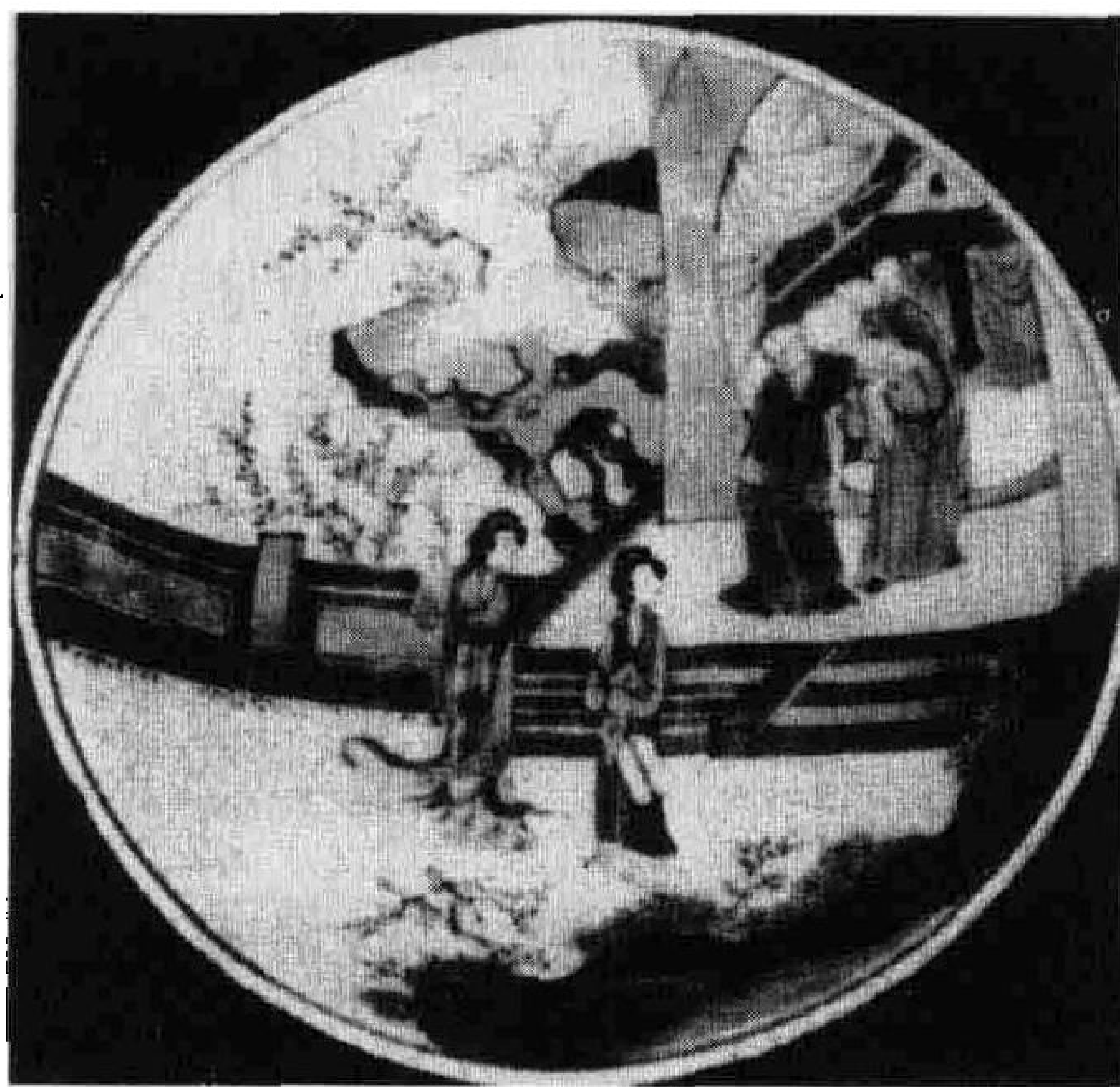
元代青花《三顾茅庐》带盖梅瓶　该瓶束口有盖，斜肩，圆鼓腹，似倒葫芦状，上大下小，底部高脚。画面上刘、关、张三雄徒步行走，刘备戴幞头，长袍宽袖，匆匆躬身趋前，关、张隐约于后；瓶的另一边有一孩童远远遥望，脸向后看，身往前走，似是回避或先行一步通报之意。此乃三国故事画，用笔活泼，气韵生动，由于民间青花善用钴料浓淡散晕的多变色调，具有水墨画的美感。瓶高三十八点六厘米。现藏于美国士斯顿美术馆。

万载县沙桥丁姓傩神庙　清道光《万载县志》载：“傩神庙祀杨吴将军欧阳晃，凡七：一在沙江桥名沙江祠，明初丁姓建。”沙江桥，即今县西南潭埠乡池溪村。该庙建于村东，坐西朝东，面积约两亩余。由庙门入内共有三进，即戏台、中厅和正厅。正厅在后进，为傩神欧阳金甲将军神位处，设有神龛、神案和神牌。龛内不放神像，只置“敕封沙江桥金甲大将军神位”牌，神像由村民信士敬于家中，保佑平安。神龛左右两柱有对联一副：“护国安民褒封有自，挥戈扬盾疠疫潜消。”神案上刻满花纹，左写“执戈扬盾”，右写“驱瘟逐疫”。案上摆香炉、烛台、卜筶、卜卦释、恭疏等物。案桌两旁的立柱上，又有对联一副：上书黑漆金字“我敬神一诚有感，神佑我万福无疆”。将军神位两侧，左边是土地神像，像前有香案墩一个，墩上写着“土能生白玉，地可产黄金”字样；右边是总兵神像，像前也有香案墩一个，墩上写着“总兵大元帅，统领锐气壮”等字。土地白脸风帽，神态和祥，总兵红脸武装，两眼威严。靠总兵香案墩的右墙上悬挂着一面大鼓，三座香案前是一天井，上置大铁锅一口，供人敬拜焚香烧纸所用。中厅与正厅有一排木门窗棂相隔，木门上部至屋梁处挂着三块长方形的金字黑匾，皆为信士所献。右匾是：“威宣戈盾”，左匾是“荫托帡幪”，中匾是：“光绪二年敬酬，敕封沙桥傩神。”匾下屋柱上有对联一副，上联：“全仗神明除妖邪”，下联“收瘟逐疫救良民”。中厅前面是站厅、露天，站厅两侧酒楼直连戏台，下为长廊，廊柱上有对联一副：“一乡保障赖神恩，四季平安蒙庇佑。”戏台紧靠庙门，台高离地两米，台前观演区宽五米，纵深七米，台为木石结构，前后四柱，正方形，无附台，台上演剧、跳魈，供神愉乐，村民则于站厅、中厅观看。据《咒文》所知，傩神欧阳金甲将军，又名欧阳得胜将军，俗称大菩萨，共有八尊。老大爷，黑脸；老二爷，红脸；老三爷，红脸；四爷，红脸；四娘，白脸；五将军，花脸；新大爷，黑脸；新四娘，白脸。皆为樟木所雕，有首无身，安放于龙椅墩上，红帔罩住，受人祀奉。据

《丁氏族谱》所记，于清代时曾重修两次。一在清嘉庆二十一年(1816)；一在清道光二十一年(1841)。1982年由族人丁锡锋倡仪集资，又修了第三次。时经五百余年风风雨雨，庙虽破旧，但香火不断，娱神娱人的演出活动相延至今。

宜黄县清源庙碑 建于明万历二十六年(1598)。庙祭清源师灌口神。汤显祖亲为该庙题词立碑，其词曰："……予闻清源，西川灌口神也。为人美好，以游戏而得道，流此教于人间。讫无祠者。予弟开呵时一醪之，唱罗哩连而已。予每为恨。诸生诵法孔子，所在有祠；佛老氏弟子各有其祠。清源师号为得道，弟子盈天下，不减二氏，而无祠者。岂非非乐之徒，以其道为戏相诟病耶。……"并遣张仙为灌口神作像，庙址在宜黄县城西山坡上，面对西城城墙。同治年间《宜黄县志》卷十一建置坛庙说："清源庙在治西。汤若士有记。"晚清时旧庙倒塌，碑当存，后焚于大火。又建新庙，庙貌规模宏大，庙门在西坡之下，庙内有大戏台，凡是外路戏班到宜黄，必先来该庙演戏。1934年红军从江西大转移时，蒋介石部进驻宜黄县，拆庙毁墙，在庙前山上建筑碉堡。1941年宜黄县百姓取残砖在旧庙处建了三间小屋，改名为西云阁。但残碑犹存，碑上字迹斑驳可见，抗日战争后，已失。

明清时期《西厢记》舞台艺术瓷盘 据伦敦出版的徐文琴《东方古代文物》一书记载，早在晚明时期，由景德镇烧制的以《西厢记》故事为题材的青花瓷碟、瓷瓶已传到欧洲，现藏于美国、西德、英国各大博物馆，计有：佛殿奇逢、僧房假寓、斋坛闹会、白马解围、夫人停婚、琴心写怀、妆台窥简、乘夜逾墙、堂前巧辩、草桥惊梦、衣锦还乡、西厢全景等二十一件，画的都是古本戏曲中的演出情节。其中，美国亚桑那州凤凰艺术博物馆所藏的高四十二点二厘米的青花



饮瓶图案《佛殿奇逢》和西德科隆亚州艺术博物馆所藏的直径十六厘米青花碟子上的图案《佛殿奇逢》，均为明万历二十六年(1598)金陵继志斋陈邦泰刊《重校北西厢》插图。又艾西莫林博物馆所藏的青花碟子图案《堂前巧辩》乃系清顺治十六年(1659)《歌林拾翠》版本之插图，大都是北西厢的场景和剧情。瓷画传播到国外早于剧本的翻译，其工艺和绘画均属上品。

明末景德镇青花《西厢记·妆台窥简》瓷盘 此盘以青花描绘，色彩浓淡适中，线条粗细有序，精致淡雅。瓷盘直径为十五点八厘米。盘右大部绘莺莺绣房。殿式檐廊雕窗，帏幔拖地。内有卧榻衾被。房中一方桌，上置笔筒、妆盒、茶杯。窗外石栏杆自屋后伸出，栏外一株梅树枝杆苍劲挺拔。空白处写着红娘偷窥小姐看简的唱词："将柬帖儿拈、妆盒儿按，拆封皮孜孜看。"红娘头梳双髻，身穿长裙圆领衫，束腰紧袖，斜倚石栏边，她右手抵颔，偏头侧耳，似在窥探小姐动静。室内莺莺也梳双髻，左髻偏高，斜领长衣广袖，紧靠妆台，双

手捧着简帖，微低着头，双眼盯着简上之字。桌上打翻的茶杯，拨出的清水直泻而下。画家这一处理，细腻地表现了莺莺看简时激动而又慌乱的神态，可谓传神之笔。现藏于英国维多利亚——艾伯特博物馆。（见右图）

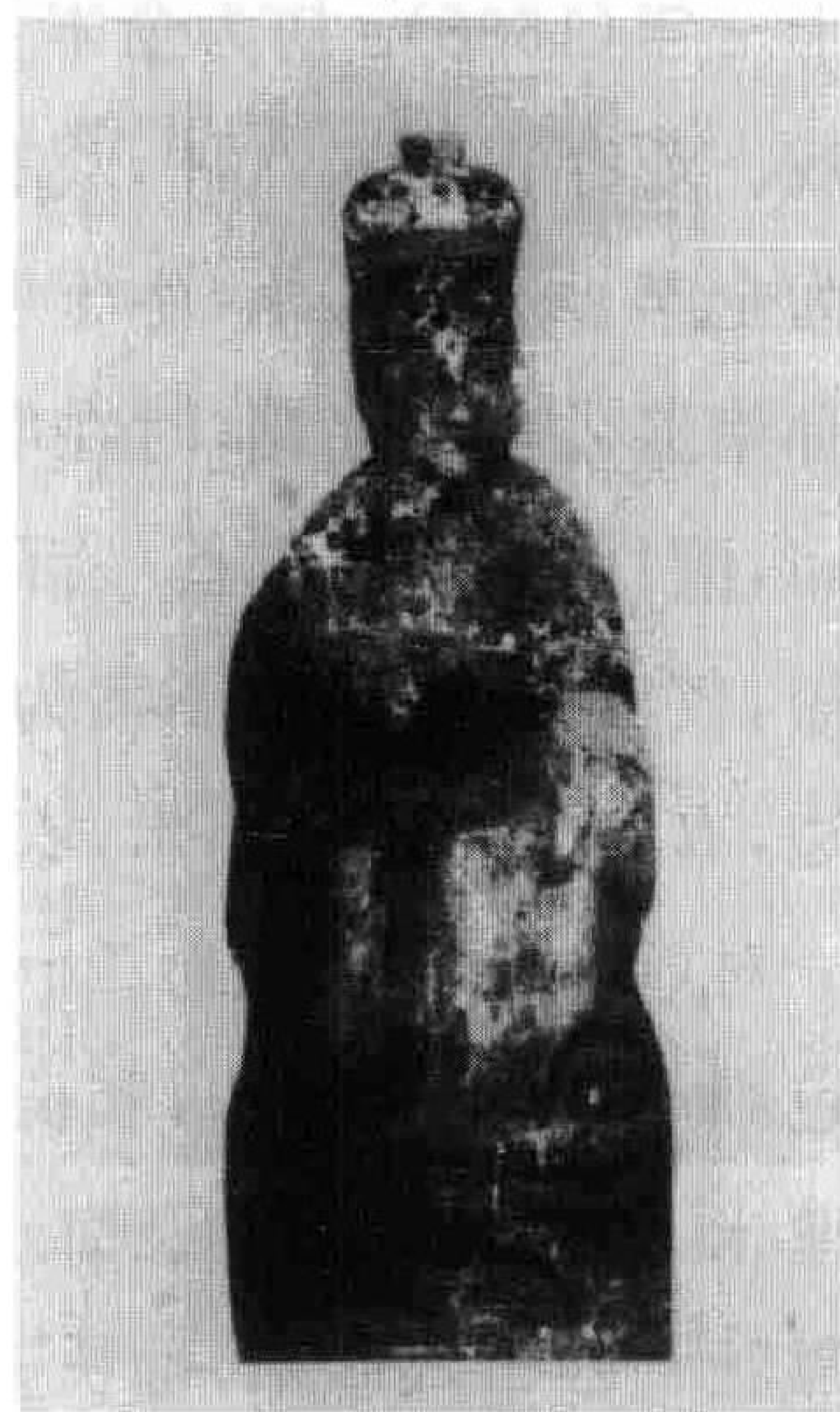


修水县明代凤舞班戏衣　该班建立于明代崇祯十一年(1638)。初为全丰乡戴太公案傩堂班，后唱宁河戏。现存古戏衣八件，戏衣内襟上有“琛公”二字，琛公为全丰乡起傩先祖，生于明永乐十一年(1413)，其十世孙南鉴公创置戏箱，时在明崇祯年间。古戏衣分男袍与男靠各四色：男绿袍为绿色麻织细布，滚红边绣花，衣长一百六十七厘米，衣宽九十厘米，袖长七十厘米，袖宽四十厘米，袂极短，仅三厘米，花纹图案为鱼龙戏水，海涛波浪，莲花祥云作衬。男红袍为红麻布，绣花滚边，衣长一百三十厘米，衣宽一百一十厘米，袖长七十厘米，袖宽四十厘米，另接有新水袖一对，长十三厘米，宽二十厘米，袍上绣有海水波浪和鱼、龙、云彩、火焰图案。男白袍为白色细麻布，绣花滚边，衣长一百二十七厘米，衣宽九十厘米，袖长七十七厘米，袖宽三十七厘米，上绣鱼龙图案及海水波浪。男白靠，又称甲，白麻底色滚蓝布边，衣长一百三十厘米，靠肚宽四十八厘米，袖长五十八厘米，袖宽十五厘米，上绣鱼、龙、火焰、花卉鱼鳞图。男黄靠，黄麻布滚蓝布边，衣长一百三十厘米，靠肚宽四十八厘米，袖长五十八厘米，袖宽十五厘米，靠身龙肚，前摆绣双鱼、火焰鱼鳞图案。男红靠，红麻细布滚黑色边，衣长一百三十四厘米，靠肚宽四十七厘米，袖宽十五厘米，绣龙纹、火焰、花卉图。男黑靠，黑麻细布，衣长一百三十八厘米，靠肚宽四十六厘米，袖长七十厘米，袖宽十五厘米，绣花卉、火焰、祥云、龙形鱼纹图。现藏于修水县全丰乡戴家祠堂古戏台后房。

修水县上源春林班戏衣　该班起于明代泰昌与崇祯年间(1620－1644)，初为上源乡余太公傩案班，后唱宁河戏。现存有戏衣七件：男蟒黑白两色。白蟒前胸背后两膀各绣黄龙四条，海水鲤鱼，水中左右缀着红花两朵，以红黑两色的三角形相托，领、袖、襟、摆以黑贡呢镶边，上绣寿字型桔黄小团花，衣长一百三十四厘米，胸宽六十六厘米，摆宽一百一十五厘米，袖长六十七厘米，宽四十二厘米，水袖长二十六厘米，边宽十厘米。黑蟒，由上黑下白两色贡呢制作，前胸背后两膀上绣白色长龙四条，海水波涛，红鱼红花，以红黑两色三角形衬托，领、袖、襟、摆镶有红色宽边，花卉云火等图案缀满全身，衣长一百三十九厘米，宽六十七厘米，袖长七十厘米，宽四十三厘米，水袖长二十厘米。女红蟒一件，红色贡呢黑布绣边，黄色凤凰，蓝色海水，衣长一百零七厘米，宽五十九厘米，袖长五十三厘米，宽三十厘米，边宽十厘米。八卦衣一件，黑色贡呢滚白边，绣葡萄花纹、花藻、寿字、八卦太极图，蓝色腰围，垂着一宽两窄三条飘带，中间飘带较宽，上绣小红花一朵，衣长一百五十厘米，宽

六十厘米，衣摆宽八十六厘米，袖长五十厘米，宽四十厘米，水袖长三十六厘米，领高十厘米。绣花对襟男帔一件，黑贡呢衣面，图案为红梅、喜鹊、花藻等物，衣长一百三十厘米，胸宽五十七厘米，摆宽七十五厘米，袖长六十五厘米，袖宽三十六厘米。绣花女宫衣一件。男白靠一件，白衣黑边，虎头靠肚，鱼鳞细纹，云火图案，靠长一百三十五厘米，靠肚宽五十一厘米，靠胸宽三十厘米，袖长六十六厘米，袖口宽十七厘米。现藏于修水县上源乡余家祠堂。

乐安县芳草村明代清源师神像　清源神历来被宜黄戏班及宜黄、乐安一带的花鼓班尊为戏祖，各班纷纷塑像立榜，随班奉祭。乐安县金竹乡芳草村廖家花鼓班祖传一尊清源神像，立于明末，迄今三百余年，由优质木材雕刻而成。清源神头戴盔帽，身着蟒袍，白脸无须，面带笑容，左手扶膝，右手揣带，端坐于方台之上，完全是一副明代王侯装束。神像高三十三厘米。因年代久远，油漆已退落。该神像现安坐于芳草村廖氏公祠。（见图）



清康熙五彩《三国传》戏曲瓷盘　形状为圆式挂盘，以五彩手法绘就，直径约二十六点七厘米。盘中绘有《三国传》中“议剑献剑”场景。环境写实，但人物穿戴却据戏曲舞台演出的样式描绘。整个画面由卧室和庭院组成。右上方是雕花窗房，内设卧榻。董卓蓄满口，和衣半卧，迷眼假寐。榻前置方桌、地毡、圆鼓座。帐幔拉开，桌上放一铜镜，镜面斜对室外，映出曹操人影，悄悄而来。曹操头戴黑色圆纱，留虬扎，身着红官衣，左手握剑柄，右手以袖遮捂，弓身曲腰向榻边走去，神情诡秘。室旁右方一道院墙，墙开一圆洞窗口。窗外吕布头戴紫金冠，插翎子，穿盔甲，握方天画戟，正从窗口经过，发现了曹操，警觉地窥视着窗内院中动静。瓷画笔触精细，人物须眉毕现，神情具备，色彩鲜活耀眼。瓷盘现藏于上海博物馆。

清康熙五彩《萧何追韩信》戏曲瓷盘　瓷盘形状为圆式挂盘，以五彩手法绘就，直径约二十七点五厘米（见彩页）。图面上一座山峰由高而低自左向右斜隔中间。山前韩信头戴赭色软扎巾，身着素箭衣，红裤黑靴，身背宝剑骑在一匹白色的大马上。他上身前俯，右手紧扣缰绳，左手挥鞭催打。那白马四蹄腾空，马尾飞扬，急向前奔，两旁花草树木也似向后移动。萧何的人马则隐约于山峦之中，军卒们高举火把，红光簇簇，呼啸而来，萧何黑貂绿袍，白髯垂胸，下跨棕马，一手扬鞭，一手按辔，紧随军丁，翻山越岭，踏踏不停。一将一相，一前一后，你追我跑，场面激烈，形神生动。彩盘中山石人物，虚实相间，青花红釉，色彩艳丽，展现出韩信怀才不遇、另投新主、一展才华的急切心情和萧何为国操劳、招贤纳士的真情实意。现藏于上海博物馆。

清康熙五彩《西厢记》瓷砖　南京博物院于1951年从南京夫子庙地摊收得。瓷砖横

式底部有景德镇清康熙出品字样。共有九块，每块长二十六点六厘米，宽十六点四厘米，高四点一厘米。上下各有一只长方形榫穿，两侧各有一只长椭圆形穿孔，属古建筑大厅门窗装饰品。瓷砖中空，两面绘画，一面是故事人物，一面是五彩花蝶。瓷砖之四围采用钱纹、梅花、月季、变形灵芝等图案串成边饰。中间人物故事画即为杂剧《西厢记》，有“佛殿奇逢”、“僧房假寓”、“白马解围”、“莺莺听琴”、“夫人停婚”、“堂前巧辩”、“长亭送别”、“草桥惊梦”、“衣锦荣归”等场面。砖瓷上戏剧人物神情状貌生动突出。如“佛殿奇逢”一折，图中右上方画着佛殿一角。左边和右前大部分是殿门庭院，假山焦叶露出墙边，低矮的石栏杆从左至右伸向殿后。栏外一株梧桐直冲云霄。正中鲜花簇簇与绿叶争奇斗艳。张生在殿前台阶下，头戴学士巾，身穿素褶子，双手抱着打开的折扇，两眼直直地看着左前方，似被莺莺的美貌惊呆了。紧靠张生前面站着法聪，僧衣僧帽蓄短须，胸前挂着一串佛珠，大口笑着，右袖高抬，似乎有意挡住张生视线，而自己却目不转睛地看着左方。中间红娘头梳高髻，长坎肩、白裙子，双手指向右边，脸朝身后的莺莺，似说“那壁有人，咱家去来，”形态娇小灵活。左后莺莺高髻斜梳，钗环显眼，长裙拖地，短裾系腰，玉佩飘带，柔弱娇媚，左手拿着一枝鲜花，放在腮下，欲往回走又亸肩回望着。整个画面把张生见崔的惊诧羡艳和莺莺对张生的顾盼眷恋之意描绘得神趣横生。（见彩页）

“僧房假寓”画张生向法本借房住宿。图为僧房大厅，宾主同坐。右上方，张生手执折扇端坐。琴童头扎两个小辫，茶衣长裤，一手插腰侍立张生身后。左下方法本“头似雪、鬓如霜”，手拿云帚，慈眉善目，笑容可掬，“却便似捏塑来的僧伽像”。身后小沙弥正端着放有两杯香茶的托盘往前走来。大屏风，花纹窗门摆设素雅。

“白马解围”画孙飞虎兵围普救寺。图中右上角为普救寺院墙一隅，墙外左下角有战旗，帐篷，刀枪林立，以示兵临佛门。寺墙内张生与法本并立，安祥镇定，似有成竹在胸。法本脸带笑容，站在墙头，右手向外亮出三指，面向院外似与孙飞虎对话，要他待莺莺三日孝满后再来。孙飞虎头插翎子，颈缠狐尾，身着盔甲，手提大刀，骑在一匹高头大马上，一面绿色大旗护在身后，他左手前伸，对着墙内张牙舞爪，长着虬髯的头颈缩在衣领里，表情粗鲁凶悍。

“夫人停婚”画的是崔夫人赖婚的场景。寺中大厅，崔夫人头梳高髻，一条黑带绑在额前，坐于正中，脸带奸笑以手前示莺莺，似说：“小姐近前拜了哥哥。”右上座的张生猛然站起，他身着鲜艳大红长褶，犹如新人打扮，转身欲向夫人理论。左下方莺莺头插珠凤，双手相抱跌坐椅上，这突然的变化使她失色，似说：“我娘变了卦也。”侍立莺莺背后的红娘右手抚胸，为此局势耽心焦急。画家抓住老夫人赖婚一句话的瞬间，把张生、莺莺、红娘对事态的强烈反映描绘得各有其貌。

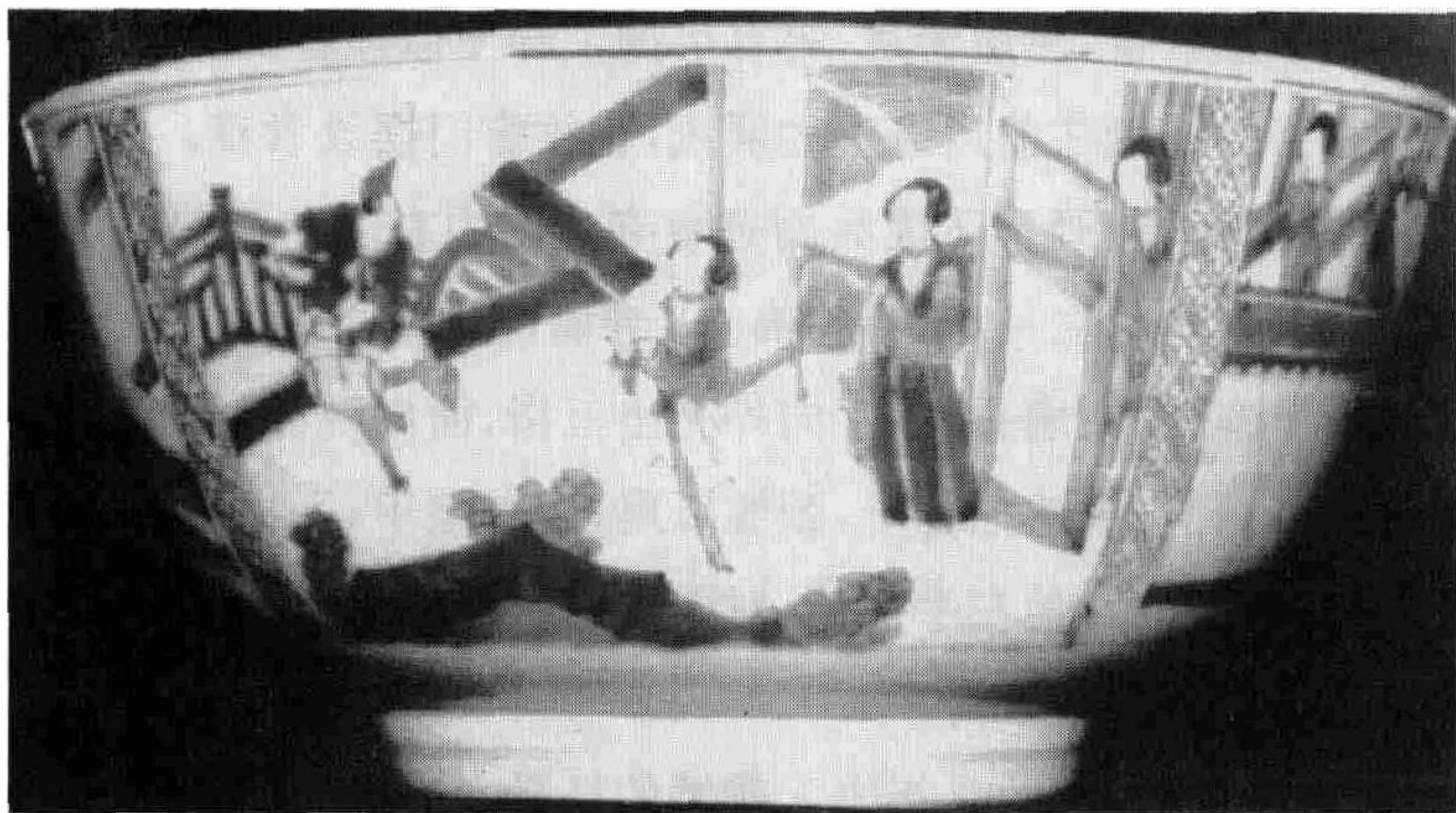
“长亭送别”写崔夫人立逼张生上京应试，莺莺和张生长亭泪别的情境。画面上夕阳倒挂，垂柳摇摆，天际红云朵朵，大雁成行，远山一片金黄。画面色彩斑斓，秋风秋景，正是“碧

云天，黄花地、西风紧、北雁南飞，晓来谁染霜林醉，总是离人泪”的剧情意境。张生手提缰绳骑在向西疾行马上，上半身大转身向后，痛苦地望着身后车上的莺莺，琴童肩挑书箱行李，紧跟张生右侧，手扶扁担也回首后望。右边莺莺的坐车正向东来时的方向驶去，她手扶车沿，身朝后仰，悲痛欲绝，手端酒盘的红娘紧随车旁，同情地回身闪腰看着，很为他们不平，连推车的老汉也曲着腰望着张生，好像也被这离情别绪所感染。画面上五人五态，形象生动，以景入情，以情点景，情景交融。

“草桥惊梦”画张生夜宿草桥惊梦事。瓷砖右上方画着草桥旅舍的一角，临窗桌案上红烛通明，桌右有书卷茶壶，一卷书摊开在张生面前，他坐在椅上，右手撑额伏案而睡，窗外星星闪烁，圆月当空，一根梦线从张生头顶画出天外，梦线里莺莺夜奔到此，要“赶上和他同去”，军卒头戴罗帽，右手拿刀，左手举着火把，形态诡秘狡诈，赶来劫走莺莺，张生与莺莺并肩相抱，目视军卒，刚强不屈。（见彩页）

瓷砖以铁线描的笔法彩绘，色彩浓艳，衣纹流畅，挺拔有力，景物细腻、真实、美观，人物更是着重于状貌和神情的表现。现藏于南京博物院，被定为院藏传世珍品。

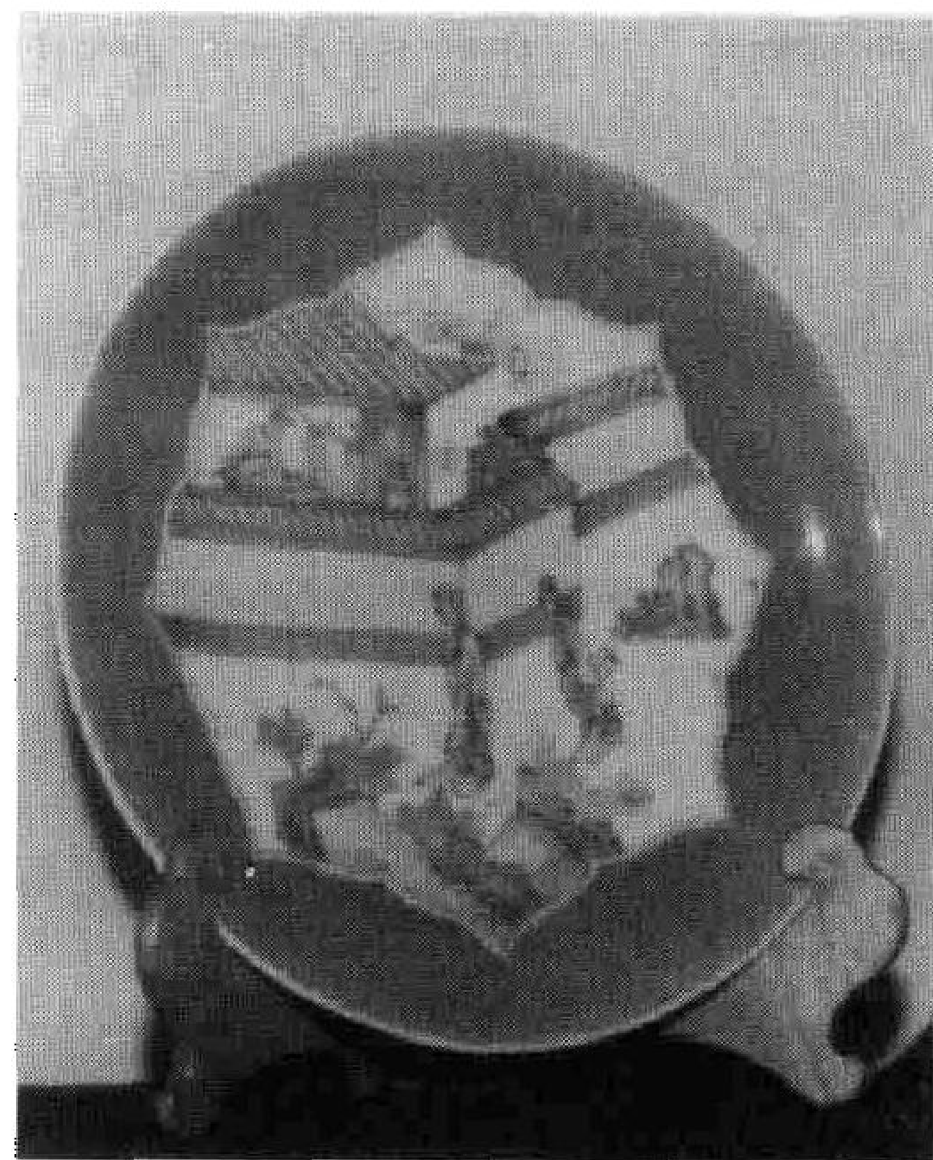
清康熙《红梅记》青花瓷碗　　1964年9月文化部拨归景德镇市陶瓷博物馆收藏。碗高二十厘米，口径三十五厘米，口沿外撇，实圈底，内外釉色光亮，画工精细，碗的外围以青花画着《红梅记》戏曲画面四幅，与江西青阳腔古本《红梅记》场景相对应，自左至右有“游湖”、“算命”、“放裴”、“打花鼓”四折。(1)“游湖”画面：贾似道携带姬妾游西湖，见岸边院内红梅阁上有一绝色女子，顿起淫心，遂上岸调戏。图左半角矮墙，一枝红梅从墙内伸出，阁楼上卢昭容形态俏丽，她右袖抵腮，扭身偏脸，神态羞涩。墙外贾似道身体肥胖，头戴相貂，身穿蟒袍玉带，面对高楼，右



手举扇，左手捋满口，眼露奸笑，举止轻浮，突肚挺胸仰脸上望。贾似道身后二妾古装长裙，彩带拖地，服饰艳丽。前者侧脸左视，似不屑一顾，另一小妾也望着楼上，再后边立一侍从垂首待之。(2)“算命”画面：青阳腔本叙裴舜卿入卢府充婿，被贾府人抓走，卢小姐整日耽心不安，特为裴算命以卜吉凶。画面上左边算命人（盲人）青衣方帽，左手持小锣，右手握一长竿，另一头由侍女朝霞牵引，她身穿长坎肩，正回身与盲人招呼。右方卢小姐正探身迎接。(3)“放裴”画面：贾似道派廖尽忠追杀裴舜卿。画面上天空星光点点，矮墙、蕉树、假山、花台，一派花园夜景。墙左廖尽忠身挂刀鞘，右手举刀左手前指正欲越过院墙。右边李慧

娘紧靠墙边，她右袖高搭，迎面而阻。裴生戴生巾，穿素褶子，缩躲在李身后，手扶李左肩，伸头向前偷看，神态紧张恐慌。(4)“打花鼓”画面：花鼓公身背花鼓，头戴毡帽，穿酒保衣，腰系白水裙，双手拿着鼓槌和花鼓婆正在表演，他左腿上抬，站金鸡独立式，躬背伸颈，左手的鼓槌正敲在鼓面上，神态滑稽风趣。花鼓婆手拿小锣，立式，与其配合。她身后朝霞手拿绢帕抿嘴而笑。卢小姐倚立门内探身欣赏。

清康熙《西厢记·莺莺听琴》人物瓷盘　为清康熙年间烧制的洒蓝开光青花釉里红瓷盘。画面是《西厢记》莺莺听琴场景，瓷盘直径三十三厘米。盘中绘有一幢弯曲的院墙，自左至右将场面分成上下两半，上方墙内置一亭楼，下方墙外大半是西厢花园，中设假山，山石边簇簇红花盛开艳丽，天上几朵红云，一轮弯月斜挂天际。夜静人深，张生头戴生巾，身着褶子坐在亭内，双手抚琴弹奏。墙这边莺莺头梳古装高髻，穿对襟长帔，裙摆拖地，月光下身影修长，形态娇美，她倚立墙外，左手反背，右手托腮，似在侧耳聆听琴曲。丫鬟红娘紧随其后，坎肩水裙，腰带束身，左手拿一团扇，贴于胯旁，身向前倾，也作专心听琴模样，灵巧可爱。整个底色为青花，以蓝绘图，以红点缀，蓝红相间，十分雅静，其景其情其色协调一致。现藏于景德镇陶瓷博物馆。



玉山樟树双溪戏台碑记　该碑立于清代康熙年间，今已残破，呈刀状，质为青石，碑高一百四十厘米，碑上部内宽三十一厘米，厚六厘米，碑之下半部已磨成圆口形，宽约二十厘米，碑底座宽二十六厘米。碑记残存部分依稀可见，其文曰：“洪水以后，时和岁丰，实(宁)大有年也。吾乡士庶思饮食之由，即不能不勤念于先人而讴歌于盛世，故禾黍甫登而即迎神演唱，非效逐时之失也，亦聊以伸此怀耳，第台宇未兴而临时修建，数年之后，保无有失之懈乎，于是庚申之秋，合社损赀兴工筑造而台于焉。以成是台诚也，临期赛会，遍户欣然。上之有以咏太平之化，而□□□之恩，下之有以舒士女之乐，而切祈报之思，岂非等于吹龠息蜡传为盛事者乎，况茂林阴翳，风歌迭奏，是又乐中乐也。”上有首士十三名，其后又有数行小字，曰“众等康熙年间费金买(置)有二十九都七堡一百五十九号土名水口庙台基地一所，内蓄有古木十一枚，原有契二纸，在王开明收执”。最后列出永长、永兴、周公源三社捐款人姓氏名单数十人。石碑今藏玉山县博物馆。

汤显祖家传《玉茗堂全集》木刻板　1979年5月22日发现于临川县温泉乡榆坊汤家村，为汤显祖侄孙汤秀琦后裔汤佑生、汤利生家所珍藏，系汤显祖侄外孙阮见、阮嵩于清康熙三十三年(1694)根据韩敬天启元年《玉茗堂集》翻刻，除有诗、文、赋、尺牍卷外，增收了“四梦”剧本。现存木刻残板三十二片，板面分两种规格，《玉茗堂全集》单页版面长二十一点五厘米，宽十二点五厘米，共分七行，每行十八个字。散板共二十七片，有首页《尺牍》、

终页《豫章揽秀楼赋》和其它诗、文、赋、尺牍的部分章节。《四梦》单页版面长十九点五厘米，宽十四厘米，每页十行，一行二十个字。散板共五片，有《还魂记(卷下)》,《紫钗记(卷下)》、《南柯记(上下卷)》的部分关目，字迹工整，校勘较为精细。木刻板曾落他人之手，乾隆年间，汤显祖第七代侄孙汤梗捐赀赎回，并进行了校讹缝阙工作。现藏于抚州地区博物馆。

乐安县小港清代清源神榜　在乐安县谷同乡小港村邓氏祠常内存有清源神榜一幅，清雍正年间，由小港邓明照花鼓班所立，距今两百多年，长五十厘米，宽四十厘米。质地为手工编织的红布，上下卷轴，上轴穿有条线，以便随班张挂祭祀。当中墨书榜文，榜首横书“清源宫”三字，其余皆为直行书写，正中是“敕封而川灌门清源妙道真君神位(注:清源神榜书写规定,“西川”,“灌口”中的“西”、“口”二字禁忌封口，意为唱戏须开口，嗓音方洪亮，因之“西、口”二字在榜文中写作“而、门”字样)，两旁依次对称书有“千里眼、顺风耳”;“金花小姐、银花小娘”;“开口童子、进曲郎君”;“四季清吉、百无忌禁”等字样。两侧是一副楹联:“清在堂前得妙法，源是而川得道人。”由于年长日久，红布颜色褪尽，显灰黄色，布质已朽，榜文字迹模糊。

吉安大禹庙古戏台题壁及戏画　大禹庙坐落于吉水县盘古乡，据该村《李氏族谱》记:明初建庙，清乾隆三年(1738)重修。如今庙貌已毁，戏台残破，幸存后台砖墙无损，墙上画满了各种戏曲图象和字迹，有演出班名、剧目名单、艺人诗词游戏谜语以及数十幅神态各异的人物脸谱。其诗词和谜语，多是反映旧时代艺人生涯和情怀，如光绪四年(1878)启秀班封箱时的两首小诗:(一)游尽江湖把戏唱，只为家穷到外乡。一生逍遥多快乐，翰林身份子弟郎。可恨洋行大老板，他把梨园当平常。(二)当初做事好糊涂，流落江湖不自由。年将半百心不稳，悔恨不免痛心头。若要我把愁云转，海底捞月空费有。待等中年莫叹气，花开花落永不收。人生好比浮萍草，水上飘飘付东流。终朝每日想前事，自到如今强出头。看我一身好苦楚，提起当年泪双流。一生怨情难以诉，无常已到把命丢。

尤为珍贵的是墙上留下的三四十幅戏曲脸谱，全是吉安高腔、皮簧戏中人物，有《目连传》的傅林、金毛、阎王、大鬼王、凶煞神;《三国传》的曹操;《征东传》的尉迟恭;《封神传》的雷震子;《水浒传》的鲁智深;《宝莲灯》的秦灿;《沙滩会》的杨五郎、杨六郎;《取洛阳》的马武等。笔法独特，线条夸张，着墨于形，传韵于神，性格突出，形象逼肖(见彩页)。据当地人所传，每于四月十六日庙会祭祀，香火极盛，必延大班开台唱戏，少则十天，多则一月，其大班是远近闻名的吉安戏、汉楚班，如炳林班、大顺班、福临堂、临庆堂和恒省春庆堂等。

上饶《浣纱记》石雕　刻于上饶县应家乡安坑村玳公祠内。据《龚氏宗谱·玳公祠堂记》和清乾隆十六年(1751)镌立的《龚氏祠堂碑记》记载，宗祠重建于乾隆九年。建筑结构采用穿斗式木构框架，外部是“空斗”式砖砌全封闭式封山火墙。大厅两侧镶嵌着两块巨型青石质戏剧石雕，采用高浮雕精刻手法，青石长二点三米，宽一点七米，厚零点二米，厅左侧为“前浣纱”，右侧为“后浣纱”，是以明代剧作家梁辰鱼《浣纱记》为蓝本而创作的，具有




上饶《浣纱记》石雕摹本

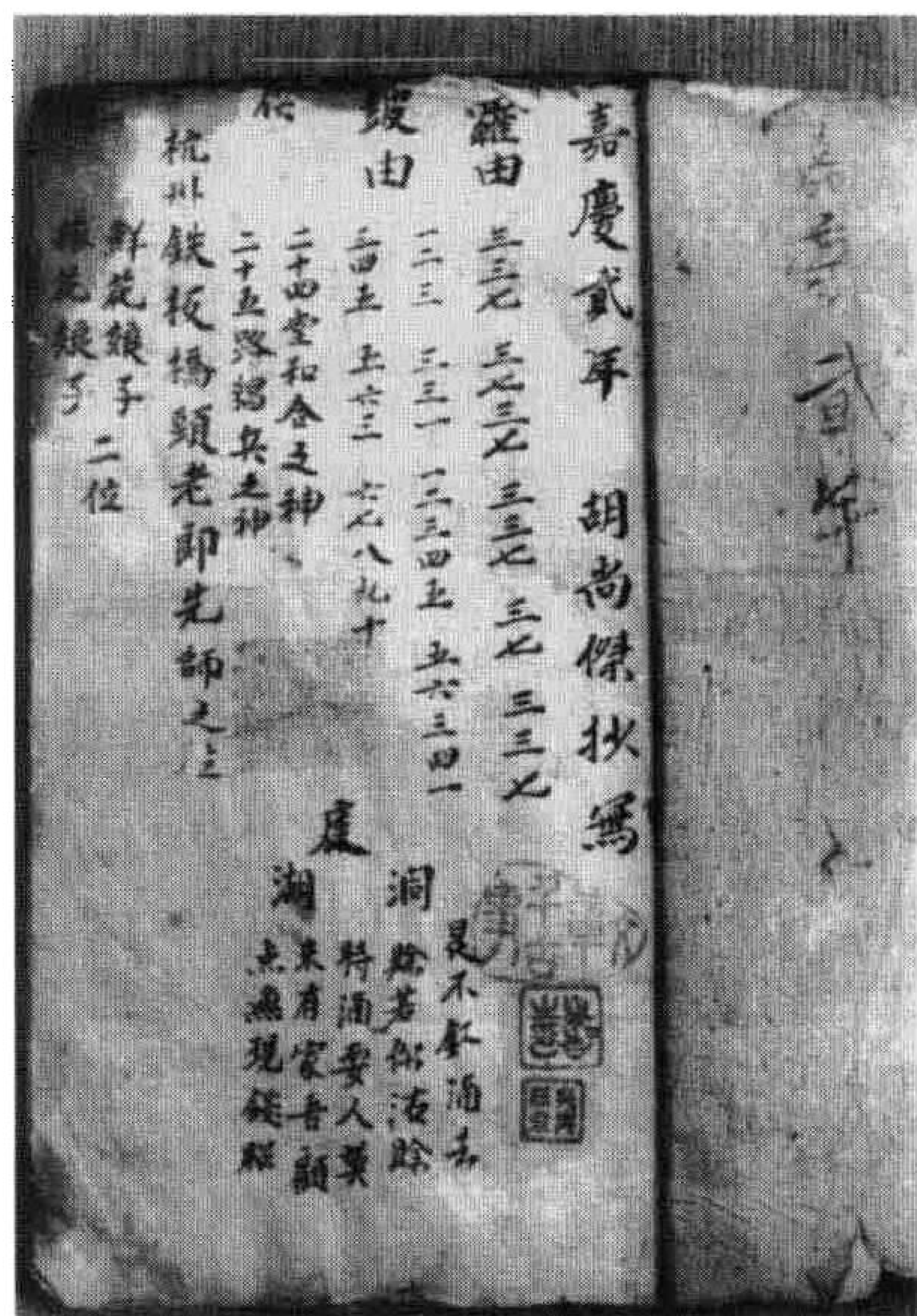
完整的戏曲故事情节。石雕共分四十四组画面，上有各种人物二百四十个，战马十六匹，案桌十二张，各种道具如刀、枪、剑、戟、掌扇、云帚、銮驾等。刻工严谨，造型生动，呈现出戏剧舞台表演的特点，如桌案上铺桌帔，摆设有横有直，人物持折扇、朝笏，以及角色的盔头服饰和身段动作等。其画面与明代《浣纱记》相对照，情节相同者有十二、三出，如描写范蠡春游与西施初会的画面中，范蠡头戴生巾，身穿长褶子，手持折扇向前伸出，欲索定情之物；西施头梳高髻，素衣长裙，端庄秀丽，微低着头，似有羞色，左手执竿，右手挡脸，以纱相赠。



又如《通嚭》一场中，文种官衣官帽，携金帛美女夜访伯嚭，图中共有五人，正中文种面向嚭恭身作揖，右方伯嚭头戴圆纱翅帽，官衣玉带，左手撩袍上提，满脸笑容地望着文种身后的美女，把伯嚭贪婪好色的丑陋面貌刻画得惟妙惟肖。伯嚭身后立一侍从。二美女发挽高髻，长裙短帔，脸蛋丰润，前者揖手行礼，后者手扶前者右肩，均脸含微笑，神态扭捏。(见图)再如《允降》的画面，画着吴王夫差端坐桌后，伯嚭、伍员各立一旁，夫差手拈髯口歪着头脸朝右方，似听伯嚭讲话。文种跪扑桌前，戴纱帽的伯嚭双手举起，表情怪异。伍子胥头戴相貂左手扶须，伸右手作阻止状(见彩页)。还有伍员见吴王释放越王，知大厦将倾，却无力回天，欲与吴国共存亡，寄子齐国的画面：左方伍员腰挂宝剑，令小儿跪拜义父，伍子跪俯台前，鲍牧身旁立一家人，鲍牧坐椅上，右手抚跪地人头，作欠身扶起状，面容慈爱可亲。尤其传神的是《问疾》一场，画面上，夫差手撑左额伏案而坐，两旁站立持笏侍臣，前方放一粪桶，右面的妇人双手掩鼻，越王勾践正弯腰伸手向粪桶中掏粪试尝，越王身后蹲着一侍从注目前望，再现了一个亡国之主如今身为阶下囚，忍辱负重，但又神态自若的情形，形象地体现了“卧薪尝胆”的主旨(见彩页)。此外还有《谋吴》、《交战》、《捧心》、《投吴》、《养马》、《迎施》、《演舞》、《采莲》等场次画面，反映了戏曲《浣纱记》在清代中叶时的演出风貌。

清嘉庆上饶高腔手抄本　原藏于上饶县煌国村吴兴旺家。清代嘉庆二年(1797)由胡尚杰用毛边纸墨写，字迹工整。正文七十页，每页七行直书，每行约二十六字左右。抄本长二十四厘米，宽十三厘米。另有扉页一张，第一行为抄写时间，下有抄写人和珍藏人印记数枚，其中一枚是“文章千古事”五个古体字；正面上有五尊神位，中间一行顶格直写“杭州铁板桥头老郎先师之位”；左边两行是“鲜花娘子，梅花娘子之位”；右边两行是“二十四堂和合之神，二十五路猖兵之神”。第一页为全书目录，计有《恭花报喜》、《辞瑶》、《八仙》、《彭祖加寿》、《见父》、《打猎》、《写书》、《回猎》、《孝子卖身》、《观音劝善》、《杜氏悔错》、《玉莲遣

嫁》、《冷宫付子》、《孟日红出路》、《扫地》、《发誓》、《思凡》、《挑经》、《佛祖生辰》、《十八变》、《拒父问答》、《小梳妆》、《雪梅观画》、《遣仆劝主》、《八仙》、《蒙正思乡》、《张仙送子》、《观音戏连》等二十八出。有唱腔曲牌，无科介标示，口白台词常夹有赣东北乡音俚语，属何种高腔不详。现由上饶县博物馆收藏。（见右图）

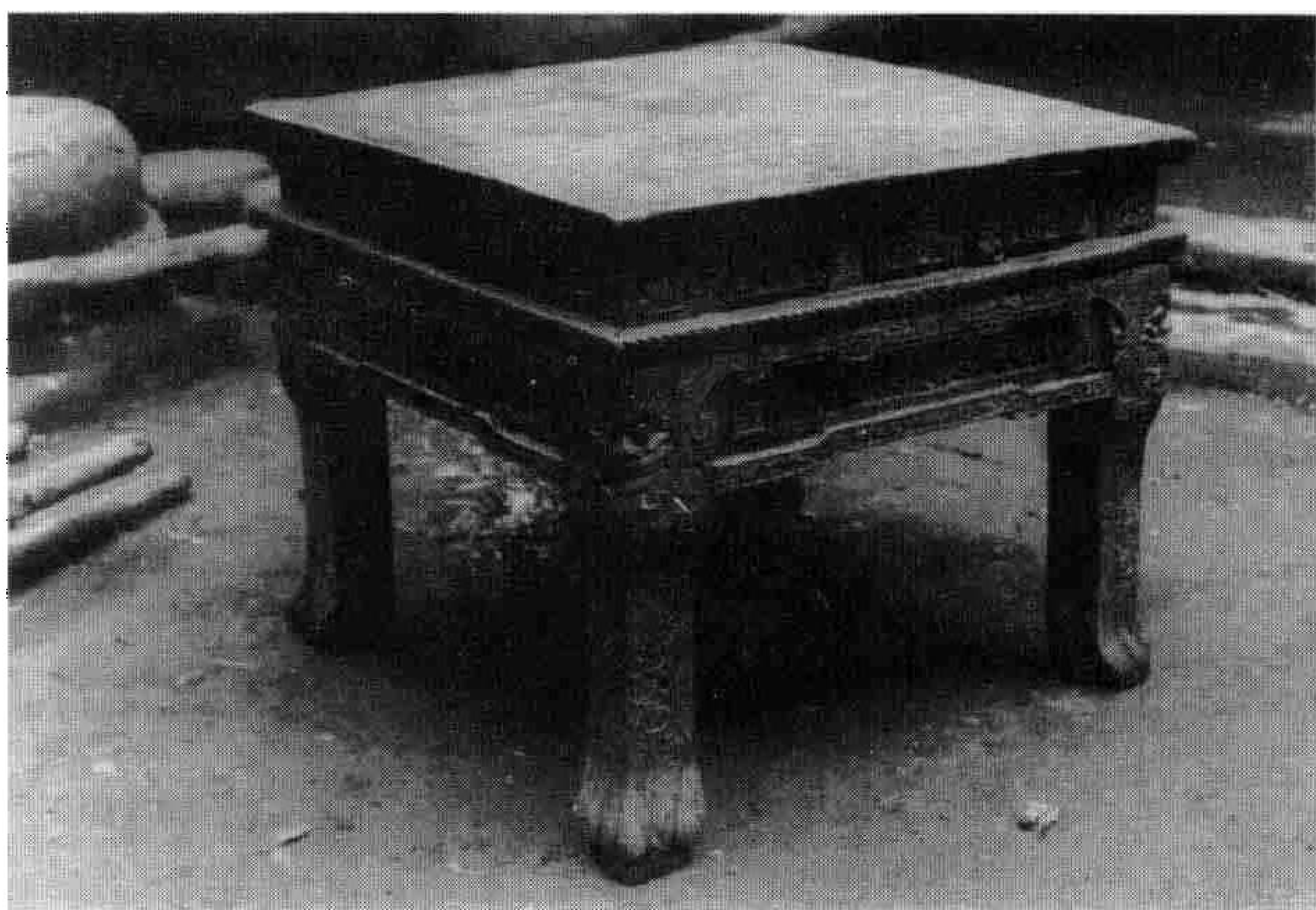


玉山三社增修记碑文　该碑立于道光年间，为樟树墩头胜和社、永兴社、四和会、致和会诸会社助缘增修，青石刻成。碑高一百七十九厘米，上部宽八十厘米，下部破损，宽一百二十厘米，碑座宽二十厘米，厚六厘米。碑文脱落，多处不清，其大意为："松柏有灵，夏殷为社，梨园崛起，世俗相沿由来旧也矣。至……土神而祀之均谓之社，藏主之屋则曰庙，报赛之楼则曰台……兹因鼎建至今，历年已久，庙貌未必无恙，台榭安保完好……庙社重修，神明不失所依，楼台仍旧，歌舞更得其所，岂不美哉。"上列捐银者名单及银两数字（四千七百零六文）。碑下端右旁刻有一排小字，曰"凡庙台以内须要洁静□□，毋许准藏货物以及搬板壁茶凳等项，有违者罚戏全部，决不徇情"。最后落款为"龙飞皇清道光二年孟秋月中浣之六日，照水曾成莲敬撰，仙山童志仁谨□。谷旦立。"今藏玉山县博物馆。

抚河戏"锦福祥班"牌匾　原藏于临川县河东乡下舍章家村章如兴家。清咸丰年间，其太公章幼宗创办抚河戏班社"锦福祥"班，制作此牌匾。匾长五十三厘米，宽二十三厘米，厚一点八厘米，由硬质木材雕刻而成。正中直行刻有楷书"锦福祥班"四个字，字体端庄秀丽，与四字平行刻有图案花纹，两边对称的各有一个戏装仙童，脚登祥云，手擎青藤花树，四周刻有一道边框，牌匾漆成黑底，字形、图案和边框等凸起部分均为描金（现已脱落）。整个牌匾图文错落有致，显得精巧华丽。牌匾现藏于临川县博物馆。

修水县舞云班宁河戏抄本　该抄本有三个年代抄写，合成一册。最早是清咸丰己未年（1859），次为清咸丰庚申年（1860）和清同治壬申年（1872）。其中装订了两次，第一次是同治丁卯年（1867），第二次是清光绪辛巳年（1881）。先后由两种纸张抄写，一为白色无格毛边纸，一为红色直格帐本纸，长二十四点五厘米，宽十三点七厘米，每页七行，每行二十字左右，毛笔直书，正楷工整。共有剧本二十出，一、《达摩渡江》；二、《土台挡亮》；三、《雪夜访普》；四、《八仙庆寿》；五、《游园观花》；六、《十三福》；七、《三星赐福》；八、《史敬堂观星》；九、《六国封相》；十、《胭脂调情》；十一、《李晋王宿帐》；十二、《八百寿》；十三、《鲁班造梁》；十四、《渭水访贤》；十五、《女绑子》；十六、《昭君和番》；十七、《永乐观灯》；十八、《存孝牧羊》；十九、《满堂福》；二十、《削发劝善》。每本唱段都标有曲调名称，如《女绑子》王子上唱

〔二凡〕,旦上唱〔二凡倒板〕;《昭君和番》生上唱〔西皮倒板〕、〔西皮〕;《渭水访贤》外上唱〔下弦〕(即西皮)等等。抄本主人周友成,修水县渣津乡黄坊沙塘湾人,舞云班班主,工花脸,生于清道光丁酉年(1837),殁于清光绪辛巳年(1881)。抄本书写人匡守章,修水县渣津乡扑田村人,舞云班箱头,号称鸿文氏,生于清嘉庆戊辰年(1808),殁于清光绪辛卯年(1891)。现藏于修水县戏剧研究室。



高安范家村戏曲木雕八仙桌

制作于清代同治年间,是范家大财主范植山家传遗物,现藏于范家村祠堂。桌高八十一厘米,桌面宽一米。四脚雕刻着虎爪形状,张蹄弓腿,雄壮有力。桌之四周镶嵌着木雕花板,全是戏文图画,红漆金线,至今仍然富丽堂皇。全桌四方,每方分作上下两层,中间以云纹花卉相隔,上层三幅刻着文戏,下层长条通幅全是武戏打斗场面,画面上大都是历史故事和神话传说题材,穿盔着甲,锦袍朝蹬,文官手持折扇,武将头带雉翎,或坐或站,或打或杀,手舞足蹈,生动活泼,舞台气氛极浓。每幅戏文图画之间置一八仙人物,故名八仙桌。(见图)





高安清代《战长沙》瓷罐 现藏高安县博物馆内。瓷罐圆唇、斜肩、圆鼓腹,腹径最大处偏上。罐口直径零点八厘米,罐肚直径二十厘米,罐底直径十二厘米,罐高二十厘米。罐的外表施以青黄色釉,罐的斜肩与底部均以青绿色绘成斜方格或正方格的花纹,从罐的釉色和图案纹饰来看,与高安两晋墓葬中出土的青瓷特点相同。罐的四周红、绿、黑三色画着《战长沙》一剧中关羽与黄忠激战的故事。画上老黄忠满腮白须,身着黑青盔甲,外系红色腰围和领肩,骑在一匹青黄色的高头大马上。左后方一将士双手持刀作抵御状,另一将士

高擎三角大红战旗紧护黄忠身后。黄忠的马头朝左，似在驰骋奔跑，他左手挽弓，右手上举，回身射出百步穿杨之箭。稍远处，黑髯关羽绿靠红盔，正骑着红鬃烈马奔腾而来，他左手倒背着大刀，右手高抬，一枝无头箭紧紧抓在手中。随身一将士举着绿色大旗迎风飘扬，两位穿红着绿的小将各执虎头旗为关助威。另一高处两军激战正酣，关部一人持长枪摇动枪缨霍霍生风，一手拿盾牌横步而来，向前追杀，黄部红衣将士手挥双刀，持枪者枪尖正刺向对方的左腿，持刀者弓步亮相，他右手举刀，左手拦向刺来的枪头，一高一低左右抵挡。画面生动，线条流畅，动感极强。（见上页下图）

浮梁戏曲彩帐　　浮梁俚俗，凡村中出嫁之女，都要为本族祠堂贡献一幅绣品，一则示其念祖归宗；二则也是夸耀儿孙们的针黹手艺。浮梁西湖潘溪村于清光绪年间，正值祠堂恢复之际，已嫁于外村为媳的新娘，集体刺绣了一幅大型戏曲彩帐，悬挂在祠堂戏台之上，同时延班唱戏，大增喜庆气氛。彩帐长五点四米，宽一点一九米（含穗长零点二五米），用红色锦缎作面料，上绣戏文图案《郭子仪拜寿》。祠堂的戏箱中另有一幅彩帐，较为陈旧，据潘溪老人传说，系祠堂落成戏台开台之年所存的遗物，也是红色锦缎，长四点五二米，宽一点零二米，穗长零点二四米，锦面戏中景物密密麻麻，难以辨认。

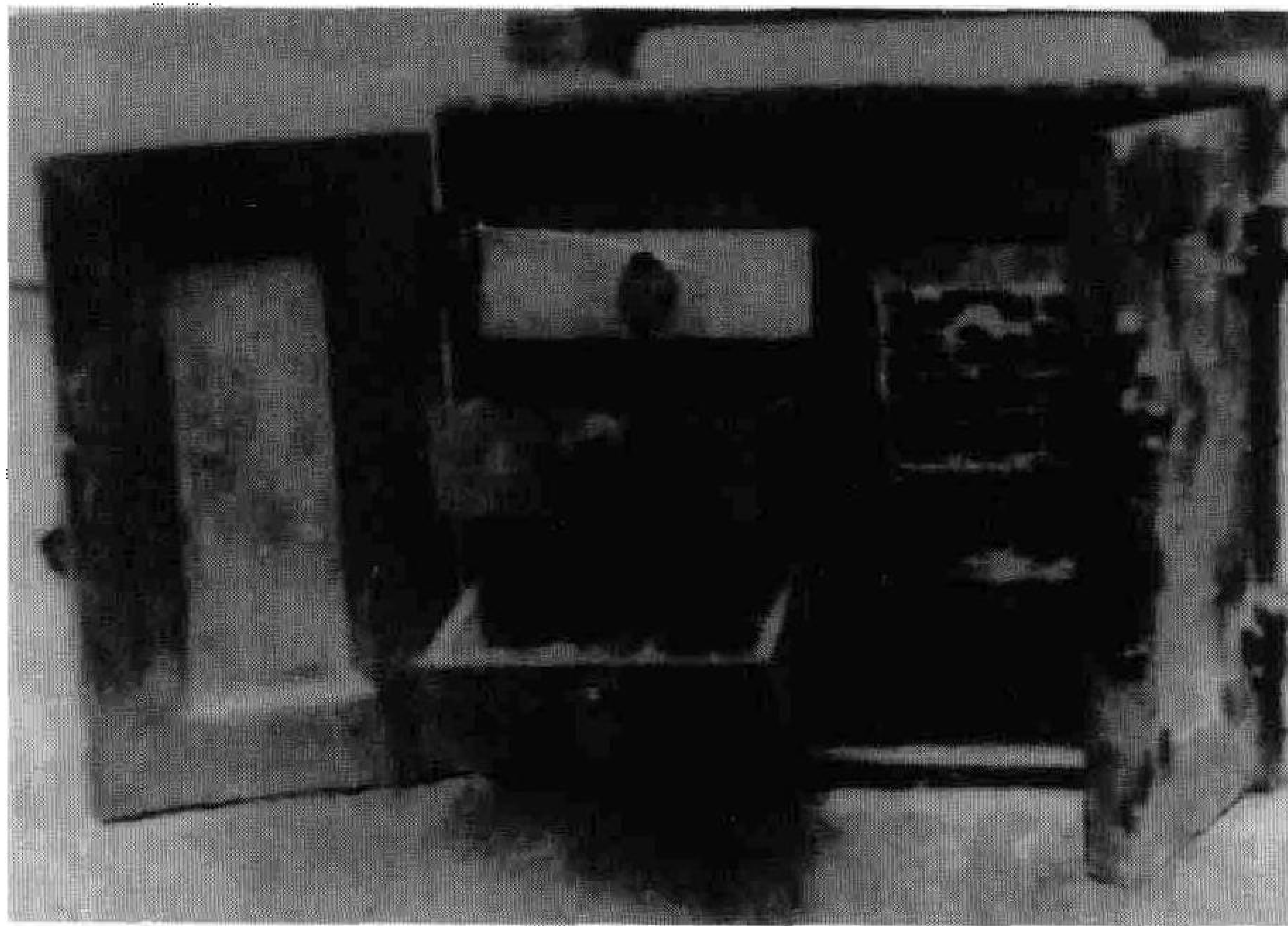
清光绪七年宜黄戏戏折　　1957 年宜黄县神冈乡存“南城县老祥福班宜黄戏戏折”一份。该戏单誊写在一本直线红格的旧帐簿的后面数页上，帐簿宽二十厘米，长二十二厘米，毛笔楷书。戏单后注明“清光绪七年（1881）老祥福抄，宜黄县神冈乡应长寿藏”的落款。有整本戏七十五种，单折戏一百八十二出，剧名沿上下红线直写，其顺序如下：

△双龙会　△五雷阵　△闹沙河　△碧玉簪　△白玉炉　×月明楼　榆林关　满堂福　飞虎山　仁圣会　鱼藏剑　下南唐　△锦罗帐　乾坤带　△肉龙头　△药茶记　△芭蕉井　△老君堂　△定中原　△游龙记　△大金镯　忠孝全　△福寿全　△黄金塔　定军山　反昭关　△清官册　×天门阵　青石岭　△洪旗山　×江东桥　×祭风台　清河桥　△上天台　△庆阳图　×木门道　乾坤配　△三官堂　兴汉图　△松蓬会　△龙虎斗　×春秋配　×硃砂印　×打登州　辰州会　△宝莲灯　九莲灯　×南天门　西川图　回国图　芦花河　△翠花缘　△满门贤　△对金钱　×龙凤配　×万寿图　△万里侯　南游带　△紫金镖　紫金带　△孟津会　△五雄阵　△奇双配　△双救驾　双潼台　△双贵图　△荷包计　△英雄会　救三关　劈三关　临潼关　虹霓关　凤仪亭　取宝刀　回龙阁。（以上为整本戏）征苗　雍州　十奏　连厢　拜门　看女　困子　水擒　醉酒　棉纱　补缸　跌桥　江南　借兵　借靴　湘江　二关　打鸾　夜战　扯甲　看戏　胭脂　赴会　湖船　献图　武昌　斩布　打擂　成都　催贡　杀媳　观兵　斩古　昭关　送子　潼台　樊城　闹店　戏凤　索府　拾镯　借箭　花枪　射戟　打更　斩子　写状　回书　帅印　白袍　攀赃　背鞭　卖肉　哭监　金枝　祭江　算粮　破曹　打店　调叔　柴府　颁山　逼主　结奏　传卢　斩虎　回窑　别妻　东川　探监　拷打　偷鸡

斩狐　哭灵　偷桃　破蛮　算命　顶烛　打洞　闹学　擒颜　失印　打刀　摘印　探病　观星　探妹　换妻　饮宴　观灯　访普　夺魁　别子　会兄　装疯　金殿　六部三司　抢亲　思春　走雪　背娃　过年　杀齐　回窑　拿虎　登州　削发　招亲　换子骂阎　盘肠　打锅　降唐　藏金　战山　摘印　四门　虎闹　骂曹　杀妻　训子　飘海　骂殿　耍枪　过关　群儒　拷火　卖马　芦柴　金阶　击掌　荐葛　带箭　挡亮一封官　遇鬼　辞朝　顶砖　打灶　度白　探营　打洛阳　打王家　芦花荡　打严嵩长坂坡　十八扯　阴五雷　摩天岭　月明楼　打龙篷　父子会　清河桥　游武庙　斩杨波　天水关　白帝城　空城计　女三战　反西谅　擒五侯　重台别　法门寺　紫归口双带箭　打康王　望儿楼　打面缸　李陵碑　临潼关　斩黄袍　采石矶　端午门　斩李广　打樱桃　三家店　云台山　洪羊洞　斩雄信　斩韩信　长寿山(以上为单折戏)。

凡整本戏剧名前面标以"△"者,即唱二凡调,"×"者系唱西皮调,未标符号者皆为二凡、西皮两腔合唱。原帐簿已失,今据1962年江西省赣剧院刻印的《宜黄腔源流考》油印本附录摘抄。

宜黄戏班古戏箱　清光绪年间宜黄县梨溪乡九本村宜黄戏平仔班所置,共有三只。大箱为服装箱,中箱为盔头箱,小箱装化妆用品,结构、造型颇具特色。化妆箱体选用暗红色优质梨木制成,做工十分精细,长三十七厘米,宽三十厘米,高二十四厘米,箱体呈长方体立框式结构,箱上部装有提手木柄,木柄与箱板结合部以及箱体顶角部位包有拐角铁皮,并钉有铜质泡钉数枚。正面开有左右两扇箱门,各以上下两片梅花状黄铜合页固定于箱体两侧板上,门框上装有梅花状黄铜片作开门拉手,拉手上方各有一个圆形铜



柱,铜柱横截面开有水平锁孔,可套上铜锁,打开箱,内箱分为上中下三层,上下两层各是一个扁平大抽斗,用以放置化妆镜、缠头、油彩、墨笔、片子等物,中层再分为左右两部分,左部为三个同样规格的水平小抽斗,分别装置粉末胭脂,首饰耳环之类,右部为一小柜,柜门上雕有图案花纹,小柜供放置体积稍大的化妆器皿,三个小抽斗,小柜门以及上下水平大抽斗正中各装有一叶片状黄铜拉手。箱背面为一整板,上面用黑漆描有篆体"清光绪"字样。化妆箱至今无一丝隙痕,提携起来铜质拉手闪闪发光,摇曳不止,叮叮之声清脆悦耳。现存于宜黄县宜黄戏剧团。

湖口青阳腔《曲本》　清光绪十六年(1890)抄写。内有青阳腔剧本《三跳涧·激秦鞭铜》;《双麒麟·守信成婚》;《八百秋·蓝关、走雪、渡叔》;《万里侯·班超劝农》等四出单



折。另又有《征东传》第一折的《登厂》;《彩楼记》第二折的《传球》、第四折的《择婿》等生、末脚色的边腔单词和〔朝阳歌〕、〔画眉序〕曲牌两首。抄本的封面破旧,为淡黄色软皮毛边纸手工线装,长十九点二厘米,宽十四厘米,四周以桐油抹边,呈黑色。全书共六十页,文字用毛笔竖写,每页六至七行,每行约二十个字不等。唱词右旁有点拍板符号,扉页左下方是米红色的抄写人姓名“沈树青记”字样。沈树青系湖口县文桥乡沈玉龙村人,曾在清同治三年(1864)湖口县文桥乡饶塘刘义丝村老秀兰班担任教师。该抄本现藏于湖口县文化馆。

武宁县东岳殿宁河戏壁画　　该庙台建于清光绪二十一年(1895)。台上龟蓬倒壁上有戏曲画八屏,均为宁河戏演出剧目,一幅模糊不清,其余七幅是《磐河桥》、《临潼山》、《红旗山》、《闹昆阳》、《九龙山》、《鸿门宴》、《程敬思解宝》等。每屏长九十厘米,宽五十七厘米,厚三点五厘米。有花纹框边,油漆黄底,黑笔勾勒,略施红、黄、白诸色,如衣帽、马匹,净杂两脚均开脸谱,虽有真山真水和真马的点缀,但记录着晚清时宁河戏的舞台演出实况。《磐河桥》画面是公孙瓒败走,甩发执剑;文丑杂扮开脸,举刀追杀;适赵云放牧南山,仗义救援,素衣草帽,下山解围。《临潼山》画面为杨林伏兵山前,突击李渊;李渊情急,抛袖遮头;秦琼路过见状,用双锏助渊退杨。(见图)《红旗山》画面左为唐太宗马陷淤泥河;盖苏文居中举刀逼写降表;薛仁贵从右边催马突至,救李出围。杂扮盖苏文开脸,戴中军罩,与今天戴额子、插双翎、口含獠牙装扮不同。《闹昆阳》,马武劝降马洪,与耿弇三人杀出昆阳,至云台归汉。两杂一生亮相,极富舞台趣味(见彩页)。《九龙山》,生扮岳飞与外扮杨再兴双枪交战,难解难分;岳云运粮回营,冲杀助阵,一对铜锤击下,画面生动(见图)。《鸿门宴》,项羽设宴欲害刘邦,樊哙见势不妙,径趋席前,佯称索食,护刘脱险。该场不写项庄舞剑,而取樊哙跪地索酒情节,别开生面。《程敬思解宝》,末扮程敬思至沙陀国搬兵,李克用心怀旧怨不肯相助,经太保李嗣源从中斡旋,始允发兵兴唐。李克用净扮,为早期宁河戏演法(见彩页)。板画保存完好,今有照片藏江西省艺术研究所戏剧研究室。



临川县碾坪民宅戏雕　　在临川县碾坪乡茶山村万红林家宅,保存着多幅戏文石雕和木雕。清乾隆年后,抚河戏盛行,著名抚河戏艺人万恢宗的万福堂戏班即创建于此。光绪年间,万家兴建这栋住宅,在房前屋内遍刻戏文,现存石雕三幅,塑于大门上方,均为戏

曲人物造型。中幅长五十六厘米,高二十六厘米。雕刻的画面为金銮殿上中皇帝端坐,雉尾扇两旁朝官站立,共计九人。门匾两侧对称地镶嵌着由文官武将二人组成的两幅人物雕塑。文官侧立,头戴如意翅相貂,挂三须,着蟒袍,蹬高方,捧牙笏,执文书;武将正面站立,头戴大额子,穿靠插旗,手握宝剑。整个为镂空雕塑,立体感强,纱帽上的网纹经络分明,靠上的鳞甲逐片镂成网状蓝格,刀工极为精细,每幅宽三十四厘米,高六十六厘米。屋内两厢的木质门窗扇上,用镂空和浮雕的方式,刻着八幅戏文,为典型的舞台演出图。每幅的外围图案都是式样相同的一座亭阁式风雨戏台,只有台中扮戏的剧目各不相同,据查考有《穆桂英挂帅》、《单刀会》、《二进宫》、《武松》等。每出戏选用的都是三人造型的场景,人物穿戴化妆,形体动作均为戏曲特有,就连桌围椅帔,各式道具皆为戏中用物。戏文画面宽二十三厘米,高二十一厘米。周围雕以虫鸟花卉图案装饰,漆红描金,工艺精湛。木雕人物的面部在"文化大革命"期间被铲,整体构图基本保存完好。

横峰县苏区戏剧宣传画　在方志敏领导的赣东北苏区,工农剧团常常把宣传配合中心任务的戏剧漫画画在白竹布上,每到一处演出,便挂在村口,演员们向群众讲解每一幅画面的内容,帮助缺少文化的妇女儿童理解剧情,既达到宣传目的,又起到戏剧说明书的作用,很受群众欢迎。1934年时,置有三四百幅这样的布画。现遗留下来的仅有两幅,均为方块形状,长二米,宽零点八六米。一块画布上,画着三组人物:中间一组是日本帝国主义,护卫着北方军阀冯玉祥;左边是英帝国主义,支持着南方军阀陈济棠;右边是美帝国主义,唆使着国民党军阀蒋介石。蒋、陈二人画成狗头人身,蒋举炸弹,陈端卡宾枪,冯拿手枪、手榴弹左右开弓瞄着对方。画布上方写着"帝国主义走狗国民党各派军阀在帝国主义面前争宠吃醋内部冲突尖锐化"的大字标题。另一块画布以直线划成三幅画面,从左至右,第一幅"帝国主义新的计划":画着一个光头圆脑着西服戴眼镜的肥胖者手摊书本,上面写着两行小字:"新的五次围攻","完全殖民地中国",并且口中念念有词:"帮助国民党五次围攻,共篡中国"。第二幅"国民党五次围剿":画面上四人,三个帝国主义者扶着一个杠枪拐腿的国民党军阀,军阀衣襟上写着三个小字:"国民党哀求帝国主义帮助进行五次围剿",左边一个帝国主义分子说:"我已经是第五次给你送行了"。第三幅"工农红军武装起来,冲破敌人五次围剿":红军队伍高举镰刀斧头大旗,全副武装,踏着国民党五次进攻的青天白日旗浩浩荡荡而来,两个帝国主义者浑身发抖,慌作一团,一个国民党军阀爬在地上,帽飞腿颤,狼狈不堪。图文并茂,通俗明了,与活报剧互为同工异曲之妙。

报 刊 专 著

中原音韵　音韻学专著。元周德清著，周德清，字挺斋，江西高安人。元泰定元年(1324)秋撰成，修定于元统元年(1333)。至正二年(1342)在江西吉安付梓刊行。分为韵谱和正语作词起例两部分。韵谱收东钟、江阳、支思、齐微、鱼模、皆来、真文、寒山、桓欢、先天、萧豪、歌戈、家麻、车遮、庚青、尤候、侵寻、盐咸、廉纤等十九个韵部。每部字韵均按阴平、阳平、上、去四声排列，入声分别派入平、上、去三声。韵部简化，一改《切韵》以来韵书的体例，成为明、清两代戏曲音韵发展的基础。正语作词起例包括字音辨别，用字方法，宫调和元曲三百三十五支曲牌名称以及知韵、造语、用事、用字、入声作平声、阴阳、务头、对偶、末句、定格等作词十法，其中论述作曲奥妙，发前人所未发。现存版本很多，1959 年编入中国戏剧出版社出版的《中国古典戏曲论著集成》第一集的版本，可为通行本。此卷本以瞿氏铁琴铜剑楼藏本影印本为底本校勘而成，卷首有虞集、欧阳玄序、周德清自序，又罗宗信、琐非复初序，卷末有周德清后序。

太和正音谱　戏曲曲论专著。明朱权著。二卷。写成于洪武三十一年(1398)，分“乐府体式、古今英贤乐府格势、杂剧十二科、群英所编杂剧、善歌之士、音律宫调、词林须知、乐府”等八章，有元代至明初戏曲作家评语和杂剧作品目录。第八章《乐府》是北曲杂剧曲谱，约占全书篇幅五分之四。根据北曲黄钟、正宫、大石调、小石调、仙吕、中吕、南吕、双调、越调、商调、商角调、般涉调等十二宫调分类，逐一记述各宫调曲牌格式，以元代散曲和剧曲的作曲为例，详细说明四声平仄。用大小字体标清正字和衬字，共收曲牌三百三十五支。这是现存唯一最早全面论述北杂剧的著作，具有极高的史料价值。集前有作者自序。明臧懋循曾摘录论述作家、作品的部分，取名《涵虚子曲品》，载《元曲选》卷首。《太和正音谱》现在通行的版本，是根据《涵芬楼秘笈》内现存最古的影钞明初洪武间原刻本编入中国戏剧出版社出版的《中国古典戏曲论著集成》第三集。

风月锦囊　全称《新刊耀目冠场擢奇风月锦囊正杂两科全集》，亦称《全家锦囊》。剧本专集。明临川(汝水)徐文昭编辑，续编为江西人詹子和校订，进贤堂和仁智斋刊刻。现存版本为明嘉靖三十二年(1553)重刊本。全书分正编、续编、续补三部分。正编二十卷，收《蔡伯喈》、《荆钗记》、《苏秦》、《北西厢》、《拜月亭》、《孤儿》、《吕蒙正》、《刘智远》、《商辂》、

《香囊记》、《杀狗记》、《姜诗》、《五伦全备记》、《郭华》、《王祥》、《祝英台》、《薛仁贵》、《江天暮雪》、《沉香》、《八仙庆寿》等二十种。续编二十卷，收《李武贤兰花记》、《三国志桃园记》、《裴度还带记》、《薛荣清风亭记》、《张天计西瓜记》、《孟姜女寒衣记》、《张仪解纵记》、《卢川留题金山记》、《何友仁金钱记》、《窦滔迴文记》、《昭君冷宫窗记》、《木兰记》(正文缺)、《苏学士四节记》、《岳飞东窗记》、《苏武牧羊记》、《陈奎红绒记》(正文缺)、《周羽寻亲记》、《宋子京指腹成亲记》(正文缺)、《林昭得黄莺记》、《高文举登科记》、《肖山邹知县湘湖记》(有文无目)等二十种。正、续编每卷一种，共收剧目四十种，正文实收三十八种，续补杂科一卷，收九十余首散套。其中剧曲有杂剧《宋太祖龙虎风云会》〔北端正好套〕、《木兰记》〔二郎神套〕、《留侯归山记》〔大红袍套〕、《僧家记》〔北点绛唇套〕等九套。正、续编所选剧目或为全剧，或为选折。是书为上图下文全相刊本，每页均有插图，据曲文而画，位于正文上首，占版面四分之一，刊刻精良。图中有题，以四字为主，如《蔡伯喈》中的"敷演关目"、"华筵庆寿"等。两侧又有图题诗，二句七言，如《蔡伯喈》"敷演关目"诗为："尊前唯听奇新曲，万民尽唱太平歌"等。每页正文十三行，每行二十一字，念白为小字，双行，附在唱词后面。是书为目前发现的最早剧本选集刊本，既有元杂剧、南戏，也有明初戏文，明传奇等。此本由明代西班牙耶稣会传教士从中国带回，现藏西班牙爱斯高里亚圣劳伦佐图书馆，马德里国立图书馆收有影印本。台湾学生局于 1987 年出版，收入王秋桂主编的《善本戏曲丛刊》第四辑第一种。

词林一枝　全称为《新刻京板青阳时调词林一枝》。剧本专集。明临川(古临)人黄文华选辑，瀛宾郗绣甫同纂。是书每页分三层，上下两层均为曲文，中层为"新增时尚楚歌"。每种戏文之中均插有全相绣图一幅，据曲文内容而画。扉页有"海内时尚滚调"、"刻词林第一枝"数字，卷终标有"万历新岁孟冬月叶志元绣梓"。收《狮吼记》夫妻闹祠；《三桂记》杜氏勘问小桃；《罗帕记》王可居逼妻离婚，王可居翁婿逃难；《胭脂记》观灯、赴约；《玉簪记》陈妙常空门思母、潘必正姑阻佳期、陈妙常月夜焚香；《藏珠记》夫妻私会、妒妾争宠；《红拂记》红拂私奔；《灌园记》辱骂齐王；《奇逢记》蒋世隆旷野奇逢；《古城记》关羽闻信权降、关云长秉烛待旦；《昙花记》关羽显圣；《金貂记》胡敬德诈病疯魔；《题红记》四喜四爱；《三关记》焦光赞建祠祭主；《荆钗记》王十朋南北祭江；《五桂记》加冠进禄；《教子记》周羽别妻；《破窑记》吕蒙正游观破窑；《长城记》姜女送衣；《琵琶记》赵五娘临装感叹，蔡伯喈中秋赏月，赵五娘画真容，牛氏诘问幽情，赵五娘书馆题诗；《升仙记》文公责侄；《投笔记》命子求名、西域赏月；《洛阳记》兴宗过关；《西厢记》俏红娘堂前巧辨；《弨弓记》李巡打扇；《金印记》苏季子逼妻卖钗，苏季子途中自叹；《断发记》割耳全节；《白兔记》刘智远夫妇观灯；《易鞋记》见鞋忆夫；《妆盒记》承御计救太子；《千金记》萧何月下追韩信；《卖水记》黄月英生祭彦贵；《和戎记》王昭君亲和单于；《四节记》兴游赤壁；《杀狗记》破窑取弟等三十五种传奇的四十八个单出。其中《藏珠记》、《灌园记》、《五桂记》、《长城记》、《弨弓记》等剧均无

全本流传，此书所收若干散出，亦属罕见，现藏日本内阁文库。

八能奏锦　全称为《鼎雕昆池新调乐府八能奏锦》。剧本专集。昆腔、池州调（青阳腔）本单出精粹，明临川（汝川）人黄文华精选。版式分三层，上下两层均收曲文，中层录“新调时尚劈破玉歌”等民歌，曲文卷首多插有全相绣图一幅，卷终标有“皇明万历新岁爰日堂蔡正河梓行”。全书共分六卷，残缺颇多。收《木梳记》宋公明智激李逵；《罗帕记》可居夫妇游戏、勘问姜维；《狮吼记》陈造惧内顶灯、陈造变形复羊（缺）；《玉簪记》执诗求合（残）、姑阻佳期、秋江哭别；《五关记》云长霸桥饯别；《藏珠记》申澶夫妇私会（缺）；《妆合记》计安太子（缺）；《红叶记》四喜四爱（缺）；《琵琶记》伯喈长亭分别（缺）、五娘途中自叹（缺）、五娘书馆题诗（缺）、伯喈华堂庆寿、五娘临妆感叹、丞相听女迎亲、太公扫墓遇使；《双节记》淑贞灯下裁衣；□□□夫妇分别（缺）；□□□阳关话别（缺）；《三元记》雪梅商门吊孝（缺）、雪梅坟头挂孝；《升仙记》尼姑下山（缺）；《卖水记》生祭彦贵（缺）；《四节记》兴游赤壁（缺）、邀宾宴乐；《金印记》周氏临妆感叹（缺）、周氏当钗见诮（缺）、周氏对月思夫（缺）、一家封赠团圆（缺）、命婢洒扫花亭、三叔阳关饯别、苏秦途中自叹、苏秦寿觞称庆；《题莺记》偷看莺诗（缺）；《金箭记》私下三关（缺）；《草庐记》议请孔明（缺）、踏雪空回（缺）；《投桃记》黄裳元旦家庆（缺）、小姐拒父不嫁；《浣纱记》越王别吴归国、吴王打围；《四德记》饯别娶妾（缺）；《香囊记》琼林赴宴（缺）；《饭袋记》乞食见妻（缺）；《三国志》张飞言威祭马、关羽私刺颜良；《剔目记》元和卖仆；《荆钗记》往京途中遇雪；《五桂记》万俟傅抢场投考；《娇红记》申生赴约；《双杯记》王宪嗟乏麟儿（缺）；《升天记》元旦上寿（目连贺正）；《易鞋记》朋举登程；《红拂记》红拂私奔、姐妹伤春；《弸弓记》李巡打扇；《分鞋记》朋举谒韩求荐；《西厢记》莺莺月下赴约；《米糷记》鞠问老奴；《投笔记》班母命子求名、二娘途中自叹；《跃鲤记》姜门逐出庞氏；《洛阳记》邀女回家；《白兔记》承佑巡山打猎；《蓝桥记》文公责侄；《断发记》哭付尸囊；《金貂记》敬德南山牧羊；《绣球记》蒙正回窑居止、刘氏采芹遇婢；《织锦记》董永槐阴分别；《水浒记》夫妻拆散等三十三种传奇四十七个单出，二十六出有目无文。其中《金箭记》、《弸弓记》、《饭袋记》等剧均为罕见。现藏日本内阁文库。

玉谷调簧　全称为《鼎刻时兴滚调歌令玉谷调簧》。剧本专集。明吉安（吉州）人景居士汇选。版式分三层，上下两层为曲文，中层则录“新增灯谜时兴妙曲”、“时兴各色酒令”等，曲文卷首多插有全相绣刻，刊刻精良，明万历三十八年（1610）书林刘次泉绣梓，全书共分五卷。收《三国记》周瑜设计河梁会、云长河梁救驾、曹操霸桥饯别；《琵琶记》五娘长亭送别、伯喈书馆思亲、蔡状元牛府成亲、伯喈上表辞官；《金貂记》敬德牧羊、敬德钓鱼、桑园戏节、敬德耕田、南山斗草（缺）；《升天记》雪拥蓝关；《红叶记》四喜四爱；《西厢记》莺红月夜听琴、红娘送柬传情、莺莺夜赴佳期；《玉簪记》词诟私合、秋江哭别；《浣纱记》吴王游赏；《投笔记》西城探友、班超西域赏月 、父老饯别、三娘采桑、班母金钱问卜（缺）；《三元记》雪梅观画有感、雪梅断机教子；《米糷记》鞠问老奴、书馆逢夫；《妆盒记》陈琳妆盒救主、

刘后鞠问宫人;《白兔记》智远夫妻观花;《金印记》叔婶泥金报捷、周氏对月忆夫;《洛阳记》邀女回家、命子造桥、遇渡救众;《六恶记》三打应龙;《破窑记》蒙正夫妻祭灶、刘千金破窑得封;《荆钗记》十朋母子相会;《续缘记》玉箫送别渭河;《返魂记》文正托梦救妻;《祝寿记》绿野堂祝裴公寿;《思婚记》尼姑下山(缺);《香囊记》舍生待友(缺);《萃盘记》状元加官进禄(缺);《四德记》投店拾金(缺)等二十三种五十个单出,有目无文者七出。此书稀见,现藏日本内阁文库。

尧天乐 全称为《新锓天下时尚南北新调尧天乐》。剧本专集。弋阳腔、青阳腔剧本单出选集。明南昌(豫章)人殷启堂汇辑,书林熊稔寰绣刊。全书共二卷。收《红叶记》韩许自叹、御沟拾叶;《金台记》乐毅分别、乐毅赏月;《妆盒记》御园拾盒;《宝剑记》计赚林冲;《香山记》观音扫殿、南园折芹;《红拂记》仗剑渡江、红拂私奔;《阳春记》娄妃谏主、点化阳明;《浣纱记》送别越王;《同窗记》河梁分袂;《卧冰记》王祥求鲤;《升仙记》雪拥蓝关;《和番记》冷宫诉怨;《双璧记》夫妻相怜、兄弟联芳、荣归见母;《蟠桃记》八仙庆寿;《琵琶记》伯喈赏月、描画真容、五娘往京;《玉簪记》空门思母、姑阻佳期、妙常拜月;《西厢记》长亭送别、泥金捷报;《三桂记》焚香谐偶、小桃诉衷、荣归见子;《易鞋记》明珠送别;《槐荫记》槐荫分别;《荆钗记》绣房议亲、官亭遇雪;《藏珠记》夫妻私会;《五桂记》加官进禄;《四节记》邮亭适奂;《洛阳记》邀女回家;《罗帕记》翁婿逃难;《四德记》投宿还金;《灌园记》投衣御寒;《长城记》姜女送衣;《香囊记》忆子平胡;《十义记》父子相逢;《古城记》嫂叔降曹、独行千里;《金貂记》桑园戏节;《投笔记》奋志投笔、别亲应募、西域赏月、遣媳上京;《鹦哥记》寿日思妻;《三元记》忆子得捷;《拜月记》旷野奇逢;《烈女记》秋胡戏妻;《金印记》周氏当钗、途中自叹、焚香拜月;《青袍记》衣锦还乡;《昙花记》真君显圣;《千金记》咸阳夜宴;《白雁记》苏武牧羊等四十三种传奇的六十四个单出及元杂剧《西厢记》一折。曲文较一般传奇刊本及昆曲演唱本颇多增删之处,所选《金台记》、《双璧记》世所罕见。版式分上下二层,上卷下层附"时尚笑谈";下卷下层附"时尚酒令"。按燕石居刻本系与《精选天下时尚南北徽池雅调》合刻。总题曰《秋夜月》。抗日战争时期上海中国书店发现《秋夜月》影印本一书。大约也是明季刊本。

五局传奇 传奇剧本集。明江西波阳人邓志谟著。作有《玉连环记》、《并头花记》、《珠环记》、《凤头鞋记》、《玛瑙簪记》,合称《五局传奇》。未见著录。现存玉藏斋钞本,郑振铎旧藏,今存北京图书馆。据《古典戏曲存目汇考》载,"所制《五局传奇》,体制新异,赏游闽中,为福建建阳余氏塾师,故所著书多为余氏刊行"。

四名家填词摘出 杂剧剧本集。清车江英著。所作杂剧《蓝关雪》、《柳州烟》、《醉翁亭》、《游赤壁》等四种,总题《四名家填词摘出》,均传于世。浚仪散人序其杂剧作品说:"文章经济,久已登其堂奥,仿佛其为人,是以搦管拿啸之下,得以言夫四君子所欲言,而遂其四君子未逮之志。"清代以来,各家戏曲书籍不见著录。流传版本有二:一是清雍正间原刻

本，封面标有书名，横注“韩、柳、欧、苏”。前有雍正乙卯年(1735)浚仪散人序。北京图书馆藏。二是《清人杂剧二集》本，据雍正间原刻本影印而成。

古柏堂十五种　总名《镫月闲情》。清唐英撰。今藏北京图书馆。清乾隆末刊刻，收有唐英剧作十五种。即《笳骚》、《三元报》、《芦花絮》、《清忠谱正案》、《女弹词》、《虞兮梦》、《长生殿补阙》、《英雄报》、《十字坡》、《梅龙镇》、《面缸笑》、《转天心》、《巧换缘》、《天缘债》、《双钉案》。缺《傭中人》、《梁上眼》等数种。以上剧作其体制结构，长短不一，多至三十八出，少仅一折，故前人或称其为“传奇”，或曰“杂剧”。其中《笳骚》一折注明作于“乾隆壬戌(1742)上元节”，其余数种均无著述时间。现存世的古柏堂刊本。除《十五种》外，当有北京图书馆另藏的《十四种》、《十七种》两部和浙江衢州文物管理委员会所藏的《十六种》一部。北图《十四种》原为郑振铎藏书，又缺《笳骚》、《清忠谱正案》、《转天心》三种；《十七种》藏版增《傭中人》、《梁上眼》两种，衢州《十六种》曲，少笳骚一种。另据《曲录》所载，又有《古柏堂传奇》一部。收《转天心》、《清忠谱正案》、《双钉案》、《巧换缘》、《芦花絮》、《梅龙镇》、《面缸笑》、《虞兮梦》、《英雄报》、《女弹词》、《长生殿补阙》、《十字坡》等十二种。吴梅《奢摩他室藏曲待价目》中还有《蜗寄居士古柏堂曲六种》精刊本一部共八册。唐英好友董榕又有《古柏堂乐府》题词等名称。另据《陶人心语》续选诗《予偶制〈旗亭欲〉小调秀州陈山鹤阅而有作因和其韵》、《中秋日观演〈邯郸梦〉暨自制〈野庆〉诸杂剧，率成二首》及商盘诗《将至九江可晤唐俊公先生以诗预柬》，又知唐氏剧作还有《旗亭欲》和《野庆》二种，惜未见传本。

藏园九种曲　一名《红雪楼》九种曲。戏曲剧本专著。杂剧、传奇剧本合集。清铅山人蒋士铨著。收录杂剧《一片石》、《第二碑》、《四弦秋》；传奇《空谷香》、《桂林霜》、《雪中人》、《香祖楼》、《临川梦》、《冬青树》等九部作品。其中《临川梦》写明代戏剧家汤显祖的艺术生活，《冬青树》写宋末文天祥等抗元的壮烈事迹，均较著名。流行版本有二：一为清乾隆年间刻藏园九种曲所收本。又名《清容外集》。一为清嘉庆间红雪楼原刊《清容外集》本。首有作者自序，尾有作者，徐焘题词及后叙。自嘉庆以后，屡有翻刻。

江西梨园丛刊　戏曲期刊。中华民国二十五年(1936)创刊。主编王延荣、江西南昌大舞台戏剧部发行。该刊专门介绍江西地区平剧(京剧)界的动态。共出五期。今存上海图书馆。

赣南采茶戏音乐　《江西地方戏曲音乐集》丛书之一。江西省音乐工作组编，1953年12月由江西人民出版社出版。黄一星、王沅兴、龙书鄘、黄国强等记谱，龙书鄘、黄国强等整理。全书分路调、湖南调、采茶调、彩调、花鼓调、小调、杂调、原始曲调、串子、打击乐谱等十类。书前有龙书鄘、黄国强撰写的《内容介绍》。从甲，沿革流传和发展；乙，表演形式和剧目内容；丙，音乐上的几种说明三个方面作了介绍。书后有江西省音乐工作组写的《编后记》。

宁都地方戏音乐　《江西地方戏曲音乐集》丛书之二。由江西省音乐工作组编，1954

年6月江西人民出版社出版。龙书鄘、黄国强记谱整理。全书共分六大类：一般抒情类、爱情类、生活类、杂调、曲牌、打击乐谱等。书前有龙书鄘、黄国强撰写的长篇《内容介绍》，详细介绍了宁都地方戏的沿革流传和发展情况，以及音乐形式与内容的特点，最后对音乐体例作了几点说明。书后附江西省音乐工作组写的《编后记》一篇。

南昌采茶戏音乐　《江西地方戏曲音乐集》丛书之三。江西省音乐工作组，江西省采茶剧团编。1954年12月由江西人民出版社出版，任祖干、左一民、孙俊定、黄国强、龙书鄘等记谱整理。全书共分：本调、凡字调、高腔、渔鼓、杂调、曲牌、打击乐谱等。书前有黄国强、龙书鄘撰写的《本书音乐上的几点介绍》。从七个方面予以阐述：一、曲调的种类和来源；二、板眼和音域；三、调式和曲式；四、乐器；五、调的格式；六、音乐口语化和简板的特点；七、唱法上的几点说明。书后有江西省音乐工作组写的《编后记》。

赣剧音乐(弹腔)　《江西地方戏曲音乐集》丛书之四。江西省音乐工作组、江西省赣剧团编。1954年12月由江西人民出版社出版，王仕仁、刘震海、程南豪、黄国强记谱整理。全书共分皮簧、南北词、老拨子(秦腔、浦江调)、浙调、梆子等五大类，共一百五十段谱例。每大类前面都注有解说，每段谱例都标以“饶河”或“信河”以示区别。书前有江西省音乐工作组、江西省赣剧团撰写的《前言》一篇。书后附有“引子”、“其他”等篇。1978年此书由刘震海、程南豪增订，江西省赣剧团油印，改名《赣剧音乐·弹腔部分(增订本)》。增订本修订了部分文字说明，增补了若干曲例和广信、饶河两路在原书中缺漏的板式及传统唱腔中有较多变化的唱段数十首。书后并增附了《赣剧腔调乐器宫调表》、《赣剧腔调板眼》、《赣剧饶河、广信班腔调名称对照表》等。

影剧杂谈　影剧报刊。南昌市文化局1957年3月创办。为八开四版文艺小报。每月二期，每期二万四千字。定价每张二分，公开向社会发行。主编万里鹏，编委熊志成、夏宗萍、曹继曾、魏福荪、吁西金、涂岚生、余山、凌家保、宋宝生、卢士濂等。刊物主要栏目有《影剧评介》、《观众园地》、《戏剧动态》、《艺术探讨》、《工作点滴》、《批评建议》、《影剧广告》等等。1957年3月出第一期，共出刊三十七期。

吉安采茶戏音乐　《江西地方戏曲音乐集》丛书之五。江西省吉安专区采茶剧团整理，1958年9月由江西人民出版社出版。由艺人杨万福、刘金生、罗日志、杨吉祥口述，欧阳斌、罗树声等记录、校对整理。全书共分采茶调、花鼓调、小调、曲牌等四大类，书前有江西吉安专区采茶剧团撰写的《前言》。

赣剧吹奏曲牌音乐　戏曲音乐曲谱集。系赣剧广信班的主要吹奏曲牌。刘震海汇辑，1959年2月江西省赣剧团编印。收军乐四十二首，喜乐四十二首，舞乐四十三首，宴乐二十八首，神乐十七首，哀乐十二首，行路乐三十五首，其它二十九首，共计曲牌二百四十八首。在常用曲牌中按主奏乐器分为大唢呐曲牌、小唢呐曲牌、笛子曲牌和弦乐曲牌等四大类。

弋阳腔资料汇编 戏曲研究论文集。十六开铅印本，共出三集。第一集，1959 年 5 月江西省赣剧团弋阳腔研究室编印（责任编辑万叶）。主要就弋阳腔的源流和声腔进行探索，收有流沙、北萱、文锡的《试谈江西弋阳腔》；乘舟、灵气的《赣剧弋阳腔音乐初探》；流沙、万叶的《全国各地弋阳腔概况》；刘肇源辑《明代弋阳腔剧录》等文章七篇。第二集，1959 年 9 月江西省赣剧团编印，责任编辑万叶，后由江西省文化局剧目工作室重印。前部分为 1959 年 5、6 月间由弋阳腔、青阳腔、婺源徽剧、赣州东河戏组成的江西省古典戏曲演出团赴京汇报演出时首都戏剧专家的评论和演出概况，收有田汉、马少波、孟超、罗合如、俞平伯、戴不凡等文章十三篇。后部分为江西省赣剧团、江西省戏曲学校有关弋阳腔及弋阳腔艺术实践的经验，收有乘舟《赣剧弋阳腔演现代戏的音乐革新尝试》；万叶的《从〈珍珠记〉到〈还魂记〉》；流沙的《宋元南戏与明代的弋阳腔》；北萱的《赣剧弋阳腔剧目概述》；刘肇源辑《明代弋阳腔剧录（续）》等。共收文章十九篇。第三集，1960 年 6 月江西省赣剧院研究室编印。录有戏曲专著和国内各地报刊有关弋阳腔研究文章，大部分为中华人民共和国成立后的新作，部分摘录者由编者另加标题，收有欧阳予倩、周贻白、王芷章、黄芝冈、赵景深、傅芸子、王古鲁、李啸仓、席明真、刘静沅、吴静等的文章十五篇。另有刘肇源的《弋阳腔杂录钞（一）》一篇，系作者将散见于戏曲史研究文章中有关弋阳腔部分加以摘录汇编而成。

江西弋阳腔曲谱集 戏曲音乐曲谱集。1959 年 5 月江西省戏曲学校编印，主编龙书鄘、程南豪。收弋阳腔曲牌一百九十八个，系参照《古本戏曲丛刊》的《目连救母行孝戏文》、《商辂三元记》、《高文举珍珠记》等弋阳腔古本加以考订，同时发现波阳夏家所藏目莲戏残本，其曲牌与古本完全相合，弥补了赣剧弋阳腔曲牌名多已失传的缺憾，其唱词保持原来面貌。集末附有《弋阳腔几种常用锣鼓经》。

赣东北采茶戏音乐 《江西地方戏曲音乐集》丛书之六。上饶专区采茶剧团编，1959 年 11 月由江西人民出版社出版。王民安记录、整理。全书共分湖广调部分、凡字调部分、三脚调部分、唢呐部分、打击乐部分等五大类。书前有王安民撰写的《赣东北采茶戏简单介绍——关于本书音乐上的几点说明》，书后有简短的《编后》。

江西戏曲传统剧目汇编 戏曲剧本集。1959 年 12 月江西省文化局剧目工作室编印，责任编辑万马、殷定南。三十二开铅印本，共十三集。弋阳腔二集，青阳腔三集，弹腔八集。收有弋阳腔《合珍珠》、《龙凤剑》、《定军山》、《摇钱树》本戏四种；《张三借靴》、《送寒衣》、《程婴救主》、《下海投文》、《僧尼会》、《潘葛思妻》、《断瓦盆》等折戏七个。收有青阳腔《红梅阁》、《瓦盆记》、《香球记》、《唾绒记》、《台卿集》、《三跳涧》、《龙凤剑》、《黄金印》、《豹子头》、《温凉盏》、《结桃园》、《连环记》、《青梅会》、《古城记》、《三请贤》、《收四郡》等本戏十六种。收有弹腔《反昭关》、《打登州》、《打金冠》、《飞龙带》、《红梅阁》等本戏十九种；《烧绵山》、《桑园会》、《海潮珠》、《金殿赐旗》、《烈火旗》、《罗成降唐》、《白良关》、《彦章摆渡》、《打龙棚》、《太君辞朝》等折戏四十三个。剧本尽量保留了原本的旧有面貌。内容除校正其错

别字和顺畅其词句外，一般均未作大的改动。每种声腔前附有《简介》或《附言》，对其流变过程及剧目的来龙去脉，作了简单说明。

江西古典戏曲脸谱选集　戏曲资料集。江西省戏曲学校编选，雷震编，上海文艺出版社1960年出版。十六开本。赣剧弋阳腔由叶三义、李福东；青阳腔由潘康泉、吴厚德；宜黄戏由李伍俚；东河戏由刘福来、谢文明等老艺人参加绘制脸谱原稿。收饶河戏四十一个，青阳腔三十个，宜黄戏十八个，东河戏三十个，总共一百一十九个脸谱。梅兰芳《赣湘鄂旅行演出手记》说："尉迟敬德的脸谱也和京剧现在的勾法不尽相同。而与我所藏的明代脸谱是比较接近的。"弥足珍贵。集前有雷震写的《前言》，集末有黎新《江西古典戏曲脸谱简介》一文。

弋阳旧调喜新弹　戏曲评论集。赣剧资料之一，三十二开铅印本。1960年4月江西省赣剧院编印，责任编辑万叶。有《赣剧剧种介绍》、《江西省赣剧院简介》二篇（万叶撰稿）。又收有程耘平的《弋阳旧调喜新弹》；田汉的《"还魂记"及其它》；马少波的《古木新枝》；许姬传的《丰富多彩的赣剧》等见诸报刊的文章。

参加全国首届徽剧会演资料汇编　戏曲资料集。1960年6月江西省文化局剧目工作室编印，共两册。第一册为《徽剧资料专集》，江西省婺源徽剧团供稿，收《婺源徽剧的源流、演变与现状》、《婺源徽剧剧目一览》、《徽剧移植外来剧目概况表》、《皖南徽班历代名艺人概略》、《徽剧艺术表演程式介绍》、《徽剧几个剧目唱腔的演变情况》、《徽剧唱腔选》、《徽剧脸谱》等八篇。第二册系《青阳腔资料专集》，大部分稿件为江西省赣剧院提供，收何如、张愚《枯木逢春》；叶修金、张祚贵《江西省青阳腔剧目介略》，张愚《江西青阳腔脚色与扮演》，雷震《漫谈青阳腔戏曲脸谱》，张愚《江西青阳腔曲牌概述》等七篇。

南花北放　戏曲评论集。赣剧资料之二。三十二开铅印本。1960年9月江西省赣剧院编印，万叶编辑。收有江西省赣剧院一团1960年上半年应邀赴黑龙江、吉林、辽宁及天津市巡回演出的各地报刊评论，演出报道，座谈会记录，吉林、黑龙江两省移植赣剧情况等文章二十五篇，以反映被称为赣剧"南花北放"的历史盛事。

赣剧韵谱　戏曲韵书。乘舟编录，1961年7月江西省赣剧院编印，十六开油印本。韵谱共收十五韵目，分上下两部。上部九韵：机徽韵、支时韵、居鱼韵、灰回韵、苏吴韵、歌罗韵、车斜韵、家麻韵、皆来韵，均存入声字。下部六韵：东同韵、庚寻韵、江阳韵、天田韵、丘侯韵、肖豪韵，缺入声字。各部声调分平、上、去、入四声，平分阴阳，阴阳各分一调例排列。其声调高低关系，依赣剧信河、饶河、东河诸派自己读法为准。谱前有乘舟撰写的《读谱说明》和《关于编录'赣剧韵谱'的几个问题》。谱后附录《拼音字母、注音字母一览表》；《汉字简化表》；《同字异读异义表》等。

南昌采茶戏新腔选集　《江西地方戏曲音乐集》丛书之七。江西省采茶剧团编，1961年8月由江西人民出版社出版，黄国强、任祖干、左一民整理。全书共分八大类：花旦本调、

小生本调、老生本调、凡字调、小丑本调、大花本调、其他、间奏等。书前有整理者撰写的《南昌采茶戏音乐的改革与发展》前言一篇。

赣剧小调音乐 戏曲音乐曲谱集。刘震海辑录，1961 年 12 月江西省赣剧院艺术室编印。收录小调音乐一百三十九首，分专用、公用两类，用简谱、唱词两行并列，注明用途。专用类只固定某出戏所用，公用类则没有任何限制，凡戏需唱小调时均可用之。小调唱词保留了原来面目。集前附有《小调剧目单》一篇。赣剧分信河、饶河两路，本集为信河路。

赣剧演出评论文集 戏曲评论集。三十二开铅印本。1962 年江西省赣剧院艺术室编印，编辑毛礼镁。共四集。第一集收入江西省赣剧团 1953 年至 1958 年期间赴武汉、长沙、广州、上海、南京等地演出《梁祝姻缘》、《珍珠记》、《还魂记》的报刊报道和评论文章；《梁祝姻缘》在江西省首届戏曲观摩会演中的评介；《珍珠记》在上海拍摄电影；老艺人李福东赴京拍摄《江边会友》教学片的报道等五十一篇。第二集收入 1959 年江西省赣剧团随江西省古典演出团赴京汇报演出《还魂记》、《珍珠记》、《尉迟恭》的报刊报道和评论文章共三十四篇。第三集收入 1960 年至 1961 年江西省赣剧院成立及一团赴东北三省、天津、济南等地巡回演出的报道、评论；《还魂记》拍摄电影散记；《西域行》演出评介等文章五十篇。第四集收入 1962 年江西省赣剧院一团赴京、沪等地演出《西域行》、《西厢记》(上、下本)的报刊报导和评论文章共五十篇。

赣剧青阳腔曲牌音乐汇编 戏曲曲牌集。乘舟、谢南师、张愚、龙书鄘、于雁州辑录，曹梅卿、曹耀春核对。1962 年 5 月江西省赣剧院编印。由"高调曲牌"、"横直曲牌"、"锣鼓音乐"三大类组成。收高调曲牌五十一支七十六例；横直曲牌三十九支五十六例；锣鼓音乐三十一支三十八例；共一百二十一支曲牌一百七十个谱例，按十四个部类排列。附有《前言》、《后记》，对各部类及其代表曲牌匀有简要说明与注释。

江西省古典戏曲研究资料 戏曲论文集。共三辑，1962 年江西省赣剧院编印。第一辑系新编历史剧《西域行》的创作讨论专集，收有姚公骞的《"西域行"跋》；石凌鹤的《从"西域行"的创作谈历史的问题》；曲六乙的《从赣剧"西域行"看民族题材的处理》；万叶的《谈谈历史剧曲型形象的塑造问题》等文章四篇。第二辑系《西域行》、《西厢记》的创作评论集、收入两剧座谈会记要；石凌鹤对黑龙江省赣剧团的讲演，及《江西日报》、《光明日报》、香港《大公报》的有关评论文章九篇。其中香港《大公报》1961 年 11 月 19、21 日第三版题为《石西厢》署名真汉的文章，向海外介绍赣剧《西厢记》的艺术价值，"石西厢"由此得名。第三辑系弋阳腔史研究专集，收有流沙《弋阳腔戏曲源流初探(上)》一文。

赣剧昆腔曲牌 戏曲曲谱集。刘震海辑录整理，1963 年 3 月江西省赣剧院艺术室编印。属赣剧广信班的昆腔部分，分八仙、片断、单折三大类，收入八仙类曲牌一百支；片段类曲牌四十四支；单折类曲牌二百八十支，共四百二十四支，附有唱词三十八例。每支曲牌使用的调门，伴奏的主乐等均有详细记载。

赣剧传统剧目名录　戏曲剧目集。1963年12月江西省赣剧院艺术室编印。编辑余修。按弋阳腔、青阳腔、乱弹诸腔三大声腔分类，收现存传统剧目一千零三个（整本戏二百五十六个，折子戏七百四十七个）。计弋阳腔整本戏八个，折子戏二十五个；青阳腔整本戏四十五个，折子戏一百二十二个；乱弹诸腔整本戏二百零三个，折子戏六百个（其中昆腔整本戏二个，折子戏三十六个）。各类剧目都按故事的朝代顺序排列，每个剧目包括剧名、别名、剧情提示、来源、主要应功行当、表演比重及演唱腔调等内容。凡在赣剧中演出长达三、四十年（指1949年前）的外来剧目，均作为传统剧目看待。后附按笔划顺序的"剧目索引"，以便检查。

江西弋阳腔词谱　戏曲词牌集。刘肇源编注，1963年江西省赣剧院编印。十六开油印本，词谱及补编共两册。词谱有刘肇源撰写的《编辑凡例》和《明清弋阳腔论说》。收入〔鹧鸪天〕等七十五支弋阳腔词牌。补编收入〔一盆花〕等二十五支弋阳腔词牌，为制曲填词所录之谱。其曲体格律，以清康熙《曲谱》为准。所引用曲辞，选自弋阳腔古本。凡古本不见者，则借用今本曲辞以补之。

武宁采茶戏音乐　《江西地方戏曲音乐集》丛书之八。九江专区采茶剧团编，1964年6月由江西人民出版社出版，余隆禧、王庆华记录、整理。全书共分四部分：正腔、杂调、曲牌、打击乐等，在"正腔"部分中，又分北腔类、汉腔类、叹腔类、花腔类等四大类。书前有九江专区采茶剧团艺术委员会撰写的《武宁采茶戏简介》和余隆禧撰写的《本书音乐部分简介》，书后有整理者的《编后》。

赣剧评介文章选辑　戏曲评论集。三十二开铅印本。1965年江西省赣剧院艺术研究室编印，责任编辑万叶。系赣剧现代戏专辑，共两辑。第一辑收入1963年至1964年江西省赣剧院一、二团演出现代题材剧目《红色宣传员》、《铁肩红心》、《春满龙山》等见诸于省内各地报纸的报道、评论、创作体会等文章三十四篇。第二辑收入1965年1至5月江西省赣剧院一团参加江西省戏曲现代戏汇报演出团赴上海、安徽等地演出《铁肩红心》的当地报纸报道，评论文章三十九篇。

汤显祖戏曲集　剧本专集。明汤显祖著，全二册。钱南扬校点，上海古籍出版社1978年6月出版。收有汤显祖的戏曲作品《紫钗记》、《还魂记》（即《牡丹亭》）、《南柯记》、《邯郸记》，合称"临川四梦"或"玉茗堂四梦"，并附有汤氏早年作品《紫箫记》一种，实为后来《紫钗记》之初稿本。1962年中华书局上海编辑所曾出版《汤显祖集》，收入汤氏存世的全部诗、文、戏曲作品，分订四册。1973年5月上海人民出版社曾据以再版。考虑到汤氏戏曲的成就远在其诗文之上，所以才有把他的戏曲作品单独出版之举，定名为《汤显祖戏曲集》。除将页码重新排列外，其他未予更动。集前有钱南扬所写《校例》一篇，对其所校工作作了说明。

影剧新作　戏剧剧本期刊。1980年11月创刊，由江西省文化局创办。十六开铅印

本。初为季刊，1981 年 6 月始为双月刊。是一个以发表各类剧本为主的专业性刊物。创刊号负责人李蓬获，编辑卢士濂。刊登各种题材、样式、风格的大、中、小型剧本，包括戏曲、话剧、歌剧、舞剧、儿童剧、影视文学剧本等，以刊登反映现实生活和革命历史斗争生活的剧本及新编历史剧本为主。配合所刊剧作，还以少量篇幅刊登作者附记、导演提示、短评及剧照、舞台美术设计等。

江西戏剧 综合性戏剧期刊。1981 年初创刊，由中国戏剧家协会江西分会主办。十六开铅印本，季刊。主编汪自强，副主编余金海，编辑黄楷宏、邢月铭。刊登大、中、小型新创作的现代戏、历史戏及经过整理改编的传统戏，并辟有《评论与杂谈》、《争鸣与探索》、《演员介绍》、《梨园轶事》、《创作随笔》、《经验介绍》、《表、导演之窗》、《戏曲音乐》、《舞台美术》、《戏剧知识》、《名剧欣赏》、《学习借鉴》等专栏，封面、封底均为彩色版面，附有插页。

凌鹤剧作选 剧本专集。石凌鹤著。江西省人民出版社 1981 年 2 月出版，责任编辑张衍任。所选剧本，是从作者 1936 年至 1962 年创作的四十三个剧本中精选出来的结集。除话剧三部和诗剧《汤显祖》外，戏曲剧本有《还魂记》、《西厢记(上下本)》、《南瓜记》、《三代》等四部，书后有《校稿后记》一篇，详细回顾了作者所走过的创作道路，尤其总结了戏曲创作的经验与感受。

新戏曲 戏曲剧本专刊。南昌市戏剧工作者协会主办的内部刊物。16 开本。以发表市戏剧作者创作的现代戏、新编历史剧和加工整理的优秀传统戏剧本。1981 年出版第一期，选有现代题材的小戏曲《八婶服输》和大型历史题材的戏曲剧本《滕王阁》。1982 年，易名《戏剧专集》，共出版三期，刊有小戏曲《部长住院》、《福婶分油》、《四件礼》、《借匾》、《电视机前》、《戚老子查夜》、《清净地》；独角戏《豆腐女招徒》；中型现代戏曲《好管家》；大型戏曲剧本《飞凤记》、《东风第一枝》、《滚绣球》、《鹿卢剑》等。

编　剧 戏曲创作论文集。1982 年 2 月江西省群众艺术馆编印。三十二开铅印本，共两辑。第一辑收陶学辉《戏曲编剧漫谈》，武建伦《漫谈戏曲编剧若干问题》，徐闻莺《戏剧情节与戏剧结构》，流沙《江西地方戏曲简述》六篇。第二辑收俞林《在全省业余戏剧创作会议上的讲话》，黄文锡《题材漫话》，李蓬获《关于戏剧作品的人物塑造》，木公《中国戏曲的美学特征》，邓惠芬《浅谈戏剧艺术的基本特征》等九篇。封面设计郑豪季，题字魏来。

江西戏曲论坛 戏曲理论专刊。1981 年 3 月创刊，江西省戏曲研究所创办。十六开铅印本，年出版二至三期，每期约十万字，共出十期。主编流沙，卢士濂、朱学辉先后任编辑。内部发行，发表论文有对江西戏曲历史考证和剧种源流的追溯，各个时期江西戏曲名家艺术成就的评述介绍，戏曲作品鉴赏评论，戏曲编导演经验心得笔谈及艺术风格的探讨，戏曲音乐舞美创作体会等。尤为注重如何进一步繁荣发展戏曲现代戏各种学术专题，组织有创见的讨论争鸣。

汤显祖剧作改译 剧本专集。石凌鹤著。上海文艺出版社 1982 年出版。收汤显祖

玉茗堂“四梦”《紫钗记》、《还魂记》、《南柯记》、《邯郸记》改译本。系作者在尊重原著精神的基础上加以剪裁与压缩，以符合今天舞台演出要求。对原作中的丽词佳句，尽可能予以保留，或通俗地译意。卷首附作者长篇代序《关于“临川四梦”的改译》，后附作者早年创作的诗剧《汤显祖》。责任编辑金名。封面设计刘福升。

江西地方戏传统剧本选编　戏曲剧本集。系南昌采茶戏剧目汇辑。1982年9月江西省戏曲研究所、南昌市文化局剧目工作室合编，编辑程梦、苏子裕、齐宪谋。三十二开铅印本，共六集。第一集收《南瓜记》、《鸣冤记》、《辜家记》、《花轿记》本戏四部，俗称“南昌四大记”。第二集收《秦雪梅(上下本)》、《金莲送茶》、《磨难记》本戏三部。第三集收《琵琶词》、《摇钱树》、《画图记》、《王篋彭翻身》本戏四部。第四集收《乌金记》、《渔网会母》、《排环记》、《玉带记》本戏四部。第五集收《合明镜》、《山伯会友》、《葡萄渡》、《谭香女哭瓜》等本戏四部。第六集为小戏专集，收《卖杂货》、《逃水荒》、《牡丹对药》、《酒楼上吊》、《挂画封宫》、《打长工》、《驼子招亲》、《张先生讨学钱》、《打灶分家》、《冯天保卖身》、《磨豆腐》、《云楼会》等小戏十二个。剧目除对原本错别字和不通顺语句删订外，均保持原貌。每个剧目附详细《剧目介绍》一篇。总集首附《前言》，封面设计王理求。今存江西省艺术研究所资料室。

轶闻传说

江西戏曲在数百年的发展过程中，留下了许多掌故趣事，轶闻传说，诸如有关戏神及剧作家在创作过程中的美好传说；艺人艰辛拜师，勤学苦练，最终成名以及前辈的艺德、情操、风范；梨园揭杆起义，反抗封建统治及军阀的压迫；戏班掩护红军，巧妙与敌周旋；艺人投身抗日，募捐义演等等。在中华人民共和国成立后，党和国家领导人对演员无微不至的关怀与谆谆教诲，早已成为江西戏曲界有口皆碑的佳话和激励奋进的动力。拟从不同历史时期，各剧种不同环境，选择有代表性的录之。

江西傩的传说　江西傩有南丰、万载、修水、靖安、萍乡、乐安、宜黄、婺源、德安诸派，因其来路不一，所以传说也就各不相同。

南丰傩的传说：商代，周文王灭纣坐了天下，但百姓仍然不能安居乐业，每日午时以后便有鬼魂作祟，使得人们不敢出门。这事传于文王知道，即刻诏问丞相姜子牙，姜子牙便去请师父元始天尊。原来是因为连年征战阵亡的将官们封了神，而那些在战斗中丧生的士兵却未归位，因而冤魂不散，兴风作浪 。为了克制这些小鬼们闹事，于是便雕起将官面具，在大厅上举行驱鬼仪式。小鬼们见神将降临，遂纷纷潜逃，老百姓也就避难消灾。“傩”字之意，乃是人们避其难之谓也。从此以后，每年乡间市井都来跳傩，除邪逐疫，祝愿国泰民安。又一说，据宋代县志所载：汉时有一位吴芮将军，随陈平讨贼来到南丰，驻兵军山。见此地山峰对峙，煞气笼罩，不数十年必有刀兵之祸。便告诫乡民，遵照周公礼制，跳傩祭典，以镇妖势。

万载傩的传说：宋朝皇帝为了试看张天师的法术，将二十四名鼓乐手隐藏于后宫，命其奏乐。然后宣诏天师说：宫中常闹鬼魅，且有鼓乐之声。令他作法驱逐。天师遵旨，取过一碗冷水，念动咒语，鼓乐手即刻冻得瑟瑟发抖，鼓乐遽止。俄顷，鼓乐复起，天师又取空碗一只，口中念念有词，并用筷子在碗面上一抹，下面鼓乐全停，二十四名鼓乐手头颅均落于地。从此，皇宫内冤魂声声，昼夜不宁。皇帝无奈，只好敕封已死去的二十四名鼓乐手为“傩神”，为首者称“欧阳全甲大将军”，可享万民香火。二十四名傩神顿时飞离皇宫，其身落至湖南，其头却在江西。故江西万载供奉的傩神只是有头而无身，傩舞因此又称“二十四戏”。

修水傩的传说：也称欧阳金甲将军，但其来历，又有一番叙述。据咒语所示，他是唐朝的将军。咒语全词唱道："奉请傩部金甲神，欧阳德胜大将军。自在唐朝为上将，掌握兵权定太平。时在教场去操演，雄兵猛将显威灵。一日人间去饮酒，息鼓偃旗不在营。忽听外国番兵到，忙步回营点雄兵。不期番兵杀法大，飞刀被斩把命倾。大王此时心不忍，飞在昆仑紫竹林。迷却不该去饮酒，谁知今日丧其身。为国捐躯犹自可，国恩未报恨在心。唐王听见心不忍，敕封傩部去掌兵。头戴鸡尾将军帽，身披红袍绿衣衿。每日人家去餐敬，大王总不破愁城。昆仑山上鸣锣鼓，紫竹林中战鼓声。唐王听得心不忍，加封大王表忠臣。上有三十并六戏，下有二十四戏神。吹弹歌唱来宽解，户户造酒接尊神。壮心凌云扶社稷，英风振世保乾坤。剿瘟治邪多勇猛，拦前断后鬼神惊。护佑孩童关煞度，顺星度厄易养成。今晚信人焚香请，威风凛凛赴坛庭。"如今修水县全丰乡余氏宗祠尚保留了这位金甲将军的木质头像，是元代皇庆(1312－1320)年间所刻。黑脸阔嘴，浓眉大眼，一双硕大无比的冲天大耳，如两道火焰，霍霍生风，威猛神奇。

靖安傩的传说：说的也是唐朝皇帝试探张天师法术的故事。所不同的是唐朝皇帝的太子喜爱看戏，在张天师作法的时候，太子也正好嬉戏于鼓乐手之间，当张天师用筷子一抹碗口，太子的头与鼓乐手的头同时落下。鼓乐手阴魂大闹宫廷，唐皇帝李世民便下旨安抚，说："奉请你们到安静之处去养身"。鼓乐手们听错了谐音，以为是到奉新、靖安去养身，于是落到奉新、靖安两处做傩神，共五名，故称傩部五将军。太子之死，唐王十分悲痛，遂谥封太子为"太子菩萨"。所以当地行傩时，傩班的首领总是抱着一个娃娃走在五位将军最前头。唐王深知有愧，仅绘制了一幅自己的画像挂在傩神轿门一旁，谦称为"挂角将军"。

萍乡傩的传说：有两则，一说起源于商代末年，当时一批跟随武王伐纣的文臣武将，效命沙场，死后英灵长存，继续扶正却邪，为民造福。世人敬以为傩神，塑像祀奉。神为36位，继有72位，后而增至108位；二说商代有唐、葛、周异姓三兄弟，因父母为鬼所打，从此便潜心修道而成仙。这时正是乱世末年，刀兵四起，冤魂作祟，三兄弟立即四处杀鬼驱邪，不仅为父母报了仇，而且为百姓除了害，功德于民，因此，被"敕封护国佑民三元唐葛周三帝大将军"。三人杀尽邪鬼之后，即飞升上天，百姓闻讯，惧怕邪鬼重来，跪拜于地，求其留在人间。三帝闻声便于空中抛下仙角一支，说："请杨武雕刻我三人画像，如有邪鬼瘟疫殃及人们，速吹三声仙角，我等三人即刻降临"。因在云雾之中，只见三人头面，不见三人之身，杨武祖师仅刻下了三个头像面具，流传于今，成为萍乡傩神之主神。

乐安傩的传说：乐安傩有三种，一曰"玩喜"，二曰"戏鼓头"，三曰"鸡傩神"。"玩喜"的传说是：北宋元祐年间(1086－1093)有个外番公主突然夭逝，番王诬赖为宋皇所害，借此兴兵犯境。宋朝廷连忙商讨对策，决定选派相貌酷似皇帝的监察御史董敦逸前去和番。行至途中，夜宿驿站，遇一侍女。侍女自称是某国的嫔妃，因战争被俘于此为奴，而且识破了董假扮的真相，乃教习他许多番邦礼节和机谋。董得侍女指点后入番，居然免遭杀身之祸。

二十年后回国，又经驿站，得知侍女已死。董为纪念这位义女救命之恩，便雕刻了她的面像，连同傩舞一并带回。“戏头鼓”的传说是：宋朝以前，乐安县是个山寨，寨中拥有雄兵猛将，他们好武善乐，常常戴上面具，表现历代忠臣神像，既教士兵习武操练，又达到军中自我娱乐，所以又叫“武傩”。如今在乐安县敖溪镇仍然遗留着一座荒芜了的傩神庙，庙外墙上有一副对联，上面写道：“傩可驱邪古风犹存，神能佑境庙貌常新。”“鸡傩神”的传说是：很早以前，乐安东湖乡有个牛倌出外放牛，经常听到山边水塘里有锵锵的锣鼓声。不久，又在这个塘中找到了一本傩书，书上印着神像和咒语。本地人说这是清源菩萨显灵，于是便按照书上的神像刻成面具，按照咒语所记跳起傩舞，代代相传，延续至今。

宜黄傩有神岗和棠阴两地传说。神岗传说是：南宋绍兴年间，因“甲子”(1144)战争，将傩具埋藏在地下。到清康熙某年正月初一，村中有一贫苦老汉到郊外捡粪，听得壶坵墟社公殿后地下隐约可闻阵阵锣鼓之声，挖开后发现有两只箱子，内装三十八个面具，当时飞走两个，农民将剩下的三十六个挑回家来，被当地绅士得知，拿出供奉于“西灵行宫”。晚上傩神托梦于某一村民，教他练习跳傩，并说跳傩可使地方消灾避瘟，从此神岗便开始跳傩。棠阴传说：与神岗基本相似。也是有一农民在外劳动挖到了傩神面具，晚上神灵托梦，要他造庙跳傩。但他是由一位红脸大汉指引，这个红脸大汉就是关圣帝君。所以当地跳傩又叫“跳鬼”。每年农历十月十二日庙会那一天，先在广场跳傩，接着耍狮子，耍完狮子后，关公出场，把“狮子”赶出村口杀掉，然后再演傩戏。

婺源傩的传说：婺源傩有长径、庆源、坑头等多种，但都是于明、清时期从外地传入。长径“舞鬼戏”即明嘉靖辛酉(1561)年，长径籍进士程文著，在陕西京城任皇太子老师(实为陕西省苑马寺卿)，辞官归里养病，将傩带回家乡。龙山“狮傩班”是本村人潘珍于嘉靖七年(1528)在京为兵部左侍郎，后褫职返乡时带来。庆源傩，原有铜班(称天子)、鬼班(诸侯)，狮班(大夫)三种，其中铜班最灵，面具也为铜质。大约在清朝时，有一个人戴着面具玩耍，但怎么也取不下来，老乡们说是傩神显灵，只得连人一道活埋，从此铜班就不复存在。“三班”的来源，据传清顺治己亥(1676)年，有个本地人詹养沉，在朝中翰林院做官。一次，因出错了考题，被皇上处罚，从京城里以竹竿弹出城外，伤而未死，罢官回家，带来“鬼戏”，为乡民驱邪避疫，纳吉祝福。

德安傩的传说：唐朝开封府有大户人家，其三子姓潘名维，自幼贪阮，不爱读书，广结江湖好汉，为人刚直，仗义疏财。当时朝廷不安，地方混乱，潘维决心与好友曾信分头去深山学法，立志为民除害。相传四川峨嵋山有个桃源洞，洞中柳翁夫妇和他们的七个仙女法术高明，能呼风唤雨，除妖降魔。柳翁一位最小的女儿柳七娘，每年春天都要相邀姐姐们一同去山外游春，采摘仙桃寿果，观赏景致。潘维历尽千辛万苦，爬过三十里藤桥，闯过四十里黑道，来到了桃源洞。仙翁见他心诚志笃，便收他为徒，教他法术。但潘维进山三年，却没有开始学道，每日只是种花养蚕。年长月久，便与柳七娘有了爱慕之情。柳七娘不顾父

母反对，将一身法术暗中传授给他。仙翁知道女儿与潘维有姻缘之交，但因机缘未到，又破仙规，故而对他百般刁难。柳七娘见情不妙，便送潘维一把仙伞，叫潘维速速下山，并叮嘱他要走三天三夜，方可将伞打开。潘维走到一条江边，忍不住将伞撑开看看。刚一打开，只见柳七娘提了两只箱跳下伞来，笑着对潘维说："你不听我的话，现在我不能陪你回家，你以后可以开箱请神作戏，有急难时，你把伞连开三下，我便会来救你。快走吧。"潘维用学来的法术在江南一带除暴安良，为民招福，深受百姓爱戴。消息传到朝廷，唐王立即派人请潘维进京，封他为护国法师，以助朝政。各种妖魔千方百计从四面八方向潘维反扑而来。在这紧急之时，潘维想起了柳七娘对他说的话，便把仙伞连撑三下，立刻现出了柳七娘。她笑着说："潘兄，我再不回去了。你把伞子烧掉吧，我们永结姻缘的时机已到，这是父母之命。"从此他们再也没有分离。柳七娘打开法箱，里面都是无字天书，潘维念动真言，玉帝立即召来各路天神，四海龙王，前朝福将。潘维在各路天神福将的帮助下，扫除了一切来犯的妖魔鬼怪，确保了唐朝江山，国泰民安。武则天篡位时，有位白马将军杜奎，因保太子李旦逃难来到江西。后来，杜奎在德安县樟树乡杨柳墩唐家山隐姓埋名住下。为避朝廷知道，便在姓氏"杜"字再加一个"土"字，成为"桂"字，从此，天下桂姓便是他的后代。李旦登基后，四处派人寻找杜奎的下落，要加封爵禄。但杜奎不肯回朝，只求皇帝把前朝贤臣潘维保唐的功德大加歌颂。皇帝下旨，江南各地都要以雕像来纪念潘维，并谥号为"潘太公"。以后，每年正月初一到十六，百姓都把潘维、柳七娘、唐王等人的雕像行傩游春。每到一处，便搭棚表演，请神降魔，名叫《潘太公游春》。共奉八位神仙，三十二个面具人物，十出节目。演的是舞刀、弄剑、捉蛇、驱鬼、添福、增寿、五谷丰登、农事生活等内容。最为突出的是，这种傩戏表演常与木偶同台，别树一帜。

清源神的传说　相传宋代时，在宜(黄)、崇(仁)、乐(安)三县交界的丛山峻岭中，住着一户世代种田的人家。这家有二子一女，长子苏清源生得俊秀聪颖。一日，清源带着弟妹上山砍柴。行走间，忽然一声巨响山岩崩裂，石壁间现出一个石洞来，洞内传出鼓琴唱曲之声。三兄妹正感疑惑，只见洞中走出一人，邀请他们入内赏曲观戏。三人放下扁担柴刀，欣然随其进洞，进洞后，洞门自行关闭。洞中的戏曲一幕接一幕往下唱，兄妹三人眼界大开，乐而忘返。戏毕，引路人指其归途，并送了他们一些戏书、戏具和乐器。走出洞来，洞门顿然消失，山岩弥合如故，不留一丝痕迹。三人惊叹不已，更使人惊奇的是，他们发现当初进去看戏时放在洞门口的扁担和柴刀，竟然全已朽烂锈残。兄妹三人疾步赶回家中，只见父母都已变为白发苍苍的古稀之人。原来洞中戏演一幕，洞外已过十载。清源遂将洞中所历一一叙说，又把带回来的戏具分与弟妹，照着洞中所演戏文给二老搬演了一番。父母看了十分欣喜，立即邀请邻里前来观赏。由于观戏人多，兄妹们就将家中门板拆下架成高台，在台上做戏演唱。清源兄妹的精彩演出使村民们耳目一新，他们要求每晚都给大家唱戏，三兄妹便白日细细研读戏文，夜晚则照着戏书扮演新戏。他们又应邀赴邻村和邻县演出，

各地好戏者亦纷纷前来拜师学艺，回去后自行组班演出，于是产生了宜黄戏最初的三十六个戏班。自此，宜伶及崇仁，乐安戏班都尊清源师为戏神，并塑像建宇，世代敬之。

老郎神的来历　传说唐王演戏，宫娥彩女扮好了妆，准备登场，但锣鼓却不知怎么打，只有两岁的小太子见许多人将要粉墨登场，便高兴地拍起手来。这手一拍，锣鼓便打起来了，戏也开演了。唐王高兴地对小太子说："看来还要拜你为师。"于是唐王便对小太子拜了一拜。谁知皇帝一拜，太子便死了。后来，唐王便封太子为"老郎神"。因此，饶河戏等戏班供奉的老郎菩萨有的是小生打扮，戴紫金冠，着皇袍，放在木头雕的神龛内。

孟戏的传说　明代永乐年间，广昌甘竹舍上曾姓六十一代祖曾子华对母亲很孝敬。其母双目失明，他不仅经常嘘寒问暖，而且端茶捧饭服侍母亲，在当地博得"孝子"美称。有一年，发生了兵变之乱，流寇窜来骚扰村坊，曾子华得到消息便立即背起母亲逃进深山，途中却偏偏碰见贼寇，且紧紧追赶母子二人。这时他背着母亲一边奋力奔逃，一边大声呼救。忽然，天上降下三员神将，把贼寇杀得七零八落，抱头鼠窜。曾子华正要拜谢，一阵风过，三员神将却不知去向。这时，又听得附近山后传来隐隐约约的锣鼓声。他背着母亲沿着声音传来的方向寻找，结果在一个山岩的后面发现两只大箱子，箱内装了《孟戏》的戏本，还有二十四个大大小小的面具，其中三个大面具正像刚才显圣救命的三员神将。曾子华以为是避难之人扔下之物，便大声呼叫，四周查寻，可是不见有人的踪迹。他把箱子搬了出来，母亲用手一摸箱子，瞎了的双眼忽然重见光明。曾顿然悟出，定是自己的孝心感动了神灵，在危难的时刻下凡相救。他翻阅戏本，知道了这些面具是戏中的角色，三员神将是秦朝的三位大将军—蒙恬、王翦、白起(后来甘竹人称三人为"三元将军")，这是上天赐予的《孟戏》戏箱。他回到家中，立即组织族中之人，按照戏本和面具，分派角色，排演《孟戏》。自此数百年来，每年正月间，甘竹乡曾姓必演《孟戏》，以酬神乞福。

采茶戏"三脚班"的传说　相传在很久以前，一对年青夫妇生下了一个聪慧过人的伢仔。因地处穷乡僻壤，家境贫困，伢仔自小就上山打柴。十三岁那年，伢仔进山刚要砍柴，忽听得有击瓦唱曲的优雅乐音随风飘来。伢仔惊异万分，立即放下柴刀循声寻找。当他走近一个巨大的洞口时，发现声音来自洞中。他猫腰走进洞内，只见里面宽阔明亮，有三个人正在那里装扮人物，吟曲做戏。伢仔看得入迷，不觉过了几个时辰。待戏演完，天色已晚，他急急出洞，匆匆下山。回到家中，父母见他出去一天竟然空手而归，不免生气责问。伢仔向他们细细诉说缘由，父母半信半疑。伢仔便凭着记忆，模仿戏中三人的唱做照样搬教，由父亲扮生，母亲饰旦，自己演丑，三人一同演唱起来，父母觉得果然有趣。翌日，全家三口将戏演给村里人看。村民看后十分喜爱，人人奔走相告，邻近百姓闻听此事，纷纷出钱请他们挨村挨户去演戏，以后又有不少人前来拜师求艺。于是，以生、旦、丑表演为主的采茶戏早期"三脚班"就这样逐渐流传开来。

汤公梦仙　汤显祖二十几岁时，虽已学富五车，但尚未入仕。一日，梦中来到一个四

面环水的小岛。只见岛上奇花异草，怪松乱石，最奇妙的是，岛中央有一深潭，水微温，色带黄，潭底重重叠叠，铺满圆形小石，如铜钱大小。汤显祖正在暗暗称奇，一蓬发女子忽然显现，笑道："此乃名利岛。凡上岛之人，均为难脱名缰利锁之辈。今日正值开科，汤若士可也为赴试而来？"说罢，蓬发一甩，顿时一阵风起，将两人送到一个大厅，里面早已聚了数十名方巾儒生。不久，众考官鱼贯而入，考场顿时寂然。汤显祖虽是误入名利岛，但既已来此，便也要试卷。研墨濡笔，挥毫疾书。头一个掷笔交卷，出了考场。汤显祖正在信步漫游，忽又被蓬发女子拦住，说："汤若士听过'功夫在诗外'之说么？以你的文章实可高占榜首，但若无诗外功夫则难免要名落孙山。"汤显祖大惑不解，蓬发女子叹道："不如我领你去'欲壑'一看吧！"所谓"欲壑"原来就是那个奇特的深潭。此时潭内人头攒动，都是刚才那帮考生，一个个手脚并用，你争我夺，拼命捞取那些个圆形小石。蓬发女子说道："那些石子捞上来便都成了铜钱，他们争相捞取，拿去孝敬主考官。谁孝敬得多，名次便排列于前，至于文章优劣倒在其次。人间考场，历来如此。"据说，后来汤显祖撰写《邯郸记》时，重忆起这一梦境，遂特意构思了《赠试》、《夺元》两出戏，对封建考场乃至官场"黄金买得身价贵，不用文章中试官"等恶弊，作了详尽而深刻的揭露。

汤公下轿借笔　汤显祖在遂昌进行"四梦"创作构思时，常常为一个情节、一句唱词吃饭时想，睡觉时也想，走路时还在想。只要一想到好的句子，就生怕忘掉，马上记下来。有一次，汤显祖应松阳知县周宗邠的邀请，乘轿前去听他弹琴并共研琴理。当轿子经过市镇上时，他突然叫衙役停轿。轿未停稳，汤显祖就立即掀开轿帘，匆忙向附近一个店家走去。遂昌百姓都知道，汤显祖任知县以来，从未有过一点官架子，无论老人小孩都可以随便同他谈笑。百姓见他下轿，一个个都汤老爷长，汤老爷短的问安。以往，他总是笑容可掬地和百姓们打招呼，可这一次却旁若无人，不答一言，只管叫店家借来文房四宝，他把纸裁成条幅，接着就在条幅上动笔写了起来。写了一阵，又向店家要了一点白米饭，带着笔墨匆忙返回轿中，叫衙役起轿继续赶路。在场的百姓都被汤显祖弄得糊里糊涂，不知他究竟在干什么。原来汤显祖上轿后还在继续冥思苦想，走到半路叫停，是因为他突然想到了好的曲词，怕忘记了，需要借笔写下来。遂昌到松阳路途很远，一路上他还要继续思考，一想到好的曲词就立刻记下，然后把纸条粘到轿子顶上，仔细琢磨词句。当到了松阳县时，他一路所写的曲词都将轿顶给粘满了。

柴间里的哭声　汤显祖写作《牡丹亭还魂记》时，经常自言自语，时哭时笑，夫人傅氏很耽心他会生起精神病来，不时去关照。一天，傅氏来到玉茗堂，只见书案上砚墨未干，手稿狼籍，却不见了汤显祖。她急忙召集家里人，从省兰堂找到寒光堂，从清远楼找到金泥阁，连个人影也没有找到。正当傅氏急得快要哭时，家院匆匆跑来告诉夫人，说后院柴房里好像有哭泣声。夫人带着全家循声向柴房走去，推门一看，只见汤显祖躺在柴堆上，用袖子掩着面在那里哭，哭得还十分伤心呢？家里人都感到十分惊讶，傅氏夫人赶忙把他扶起问

道："官人，何事使得你这么伤心呀？"汤显祖这时如梦初醒，擦了擦眼泪，才支支唔唔地说："我写至'赏春还是旧罗裙'时，心里感到很难过。"原来汤显祖在进行"四梦"创作时，往往把自己和剧中人物融为一体。剧中人春香唱这句词时，小姐杜丽娘早已去世，春香想到杜丽娘在生时待她和姐妹一样，不觉感情冲动，再低头看看自己穿的罗裙，还是以前杜丽娘送给她的，不禁增加了对杜丽娘的思念，竟抑制不住自己感情而痛哭。汤显祖写到这里，仿佛自己就是春香，禁不住也掩袖痛哭起来。

三妇合评《牡丹亭》　汤显祖的名作《牡丹亭》，歌颂了爱情和个性解放，问世以后，赢得深受封建礼教压迫的广大妇女的喜爱。清代康熙年间，有个名叫吴山的，其原配夫人陈氏，平日对《牡丹亭》爱不释手，在书上批写了许多评语。可惜她的评点没有完成，不幸早亡。吴山续娶清溪谈氏，她出身书香门弟，谙通文墨，便依循陈氏的旨趣，完成了《牡丹亭》全书的批点评注，不久也病故了。吴山再娶钱氏，这时家境贫穷，无资刊行陈、谈二氏的评本。钱氏毅然卖掉自己的金钗玉钏，作为刊刻费用，又将二妇评本细心校阅，略略补进自己的看法。吴山见了书稿，抚卷赞叹道："这可真是我吴家三妇的合评本啊！"便在卷首增写了《〈还魂记〉或问十七条》，连同"合评本"一并付印，传布于世。

徐世溥写戏讽降臣　徐世溥，字巨沅，江西新建人，明末举人，才雄气盛，深得钱谦益器重。清初，朝廷曾多次以重金征聘，他始终不愿出去为官，闲居南昌东湖百花洲畔，擅诗文、工书法，亦善编戏，常以文墨嘲弄权贵，多被他弄得狼狈不堪。明朝末年，李太虚在京任礼部侍郎。李自成攻陷北京，李太虚侥倖逃脱，回南昌后，购筑豪华住宅，并在南昌蓼洲建造"沧浪亭"，作为私用的歌舞戏剧活动场所，以便享度晚年。龚芝麓也是明末遗臣，与李太虚有深交，先投李自成，后降清王朝。徐世溥对他们的行为很厌恶，特地编了一剧拿到民间班社去演。李太虚与龚芝麓很想知道戏的内容，便秘密将戏班召到家里来演出，以便看个究竟。剧情写的是明末李自成攻陷北京，崇祯皇帝煤山上吊，在京城任职的遗臣或尽忠或逃走，而李、龚二人则屈膝投降。尔后清兵打来，李、龚二人匆忙南逃至杭州。因清兵追杀得紧，便一头钻到岳飞坟前铁铸秦桧夫人的胯下躲藏起来。待清兵过后，他们狼狈不堪地从秦桧夫人胯下爬了出来。李太虚和龚芝麓看戏看到这里，不禁失声痛哭起来："这下完了？我们的名誉气节已扫地至此，今后还有什么脸见人啊！"

"联对"抢戏班　清代雍正年间，有个戏班来永新演出，在西乡唱完后，按照合同应去发关村田家演出。当走到县城南关桥头时，被东里龙家村的百姓拦住，田、龙两村争得不可开交。发关村有个田秀才，自认有满腹文才，便出个主意：他出个对子，龙家要是对得上这个"对子"，便让戏班到龙家唱，对不上便自觉退让。龙家无奈，只得答应。田秀才很快出了上联："出东门，唱西门，南腔北调"，东里龙家人听后面面相觑。正巧，东里龙家村人在吉州白鹭洲书院任教的龙亨绣先生，因回乡办事，路过此地。龙家村人把这事一说，龙先生当即挥毫答对下联："打春雷，落夏雨，秋收冬藏。"田家人一看，赞叹不已。不仅让龙家接班唱

戏，而且还点燃鞭炮相送。

盖盖大花斗知府　清代，在“戏窝子”宜黄县有个善演关公的子弟，人称“盖盖大花”。他天生红脸，演出时其神态活像关云长。一次，盖盖大花在抚州府演出《过关斩将》，台下人山人海，知府也带了随从来看戏。看到精彩处，知府一时心血来潮，叫随从包了二十两银子抛到台上，作为奖赏。盖盖大花手捋长须，飞起一脚将银子踢下台去，银包破碎，被抢一空。第二天，知府将盖盖大花抓进府中问罪。盖盖大花不慌不忙地说：“大人既看关王菩萨的面子赏他银子，岂不知堂堂汉寿亭，封金挂印，千里寻兄，过五关斩六将，曹丞相的千金重赏他都不收，难道还会要知府的二十两银子？”知府无奈，便要打他四十大板。盖盖大花哭着说：“小民早已挂牌，连台演出七天。抚州百姓，谁人不知。如今刚演一天，就要停演，传扬出去，百姓岂不要怪大人小气？还是等过了七天，小民再来挨这四十大板不迟。”知府无话可说，便答应了。且说这抚州文昌阁边，有座关帝庙，庙旁僻巷的一家妓馆内有个妓女姓何，吹弹歌舞诗词灯谜诸般皆会，深得知府青睐。这个知府上任以来总是在深夜换了青衣小帽，带一个心腹家人前来与之相会。谁知这天五更回衙，来到关帝庙前，却见庙门自开，关爷带着周仓、关平从庙里走了出来，吓得知府两腿一软，“扑通”跪倒，直呼“关王爷爷饶命！”关爷理也不理，瞬间不见。当日知府病得起不了床，百姓纷纷传说，知府得罪了关王菩萨的“替身”盖盖大花，关王菩萨不依了。这话传到知府耳里，更加害怕，忙派人抬着轿子，吹吹打打把盖盖大花请进府衙，带病陪罪。盖盖大花故作不知，还要求知府宽限几天再来挨四十大板。

混天麻子造反　清朝光绪年间，饶河戏新生班有个唱二花面的叫夏廷宜，绰号“混天麻子”，乐平县睦乐村人。其家乡紧靠珈琚山，生得豹头如斗，眼似铜铃，虎臂熊腰，声若洪钟，力大如牛。自幼好舞枪弄棒，懂得一些拳脚功夫。他曾在乐平与景德镇交界的牛角岭拜师，跟着师傅勤学苦练，能飞檐走壁，身手不凡，善使单、双刀。夏混天一十八岁在太子班学艺，后到饶河戏新生班、老同乐班唱二花，逐渐闻名遐迩，不仅赣东北，还远播到安徽休宁。有一次，某乡接他们戏班演出，东家老板刻薄，招待不周，混天有气，上台演武戏，“蹬蹬”几脚，就把几块搭好的台板踩断了，东家忙赔小心厚待，重新搭好台才演。自此，每逢接混天的戏班，要搭草台，人们都要特意加厚台板，优厚接待。夏混天唱二花，常演李逵、张飞、单雄信等角色，受到戏中人物熏陶，秉性刚强，嫉恶如仇，常常见义勇为，好抱打不平。平时，兄弟好友相聚，他常一手持筷子，一手拿瓷碟，击节而歌，悲壮苍凉。他最爱唱的拿手戏是《锁五龙》(即《斩雄信》)，每每唱到“一人拼命万人抖，不杀唐童不回头”时，慷慨激昂，震人心魄。后来，他加入了兄弟结义式的“鞭刚会”，并当了首领。光绪三十年(1904)，乐平遭水灾，由于清廷腐败，洋人横行，官府不仅不安抚赈灾，还要雪上加霜，决定将青靛(染料)增加捐税。乐平青靛早年名扬中外，系主要土特产之一，每年大宗远销外地，也是乐平人民赖以生存的重要经济来源之一。突然增税，且又是灾年，农民痛苦不堪。同时县城有

个劣绅汪寿田，又从景德镇请来法国神父传教布道，花七千银洋买下东门街几十幢民房，以便拆建教堂，但房款全部被汪寿田私吞，拆迁户一无所得，并且无家可归。其中有个汪寡妇，悲愤 地在观音阁上吊自杀。这一件件不平事，激怒夏混天。他同“鞭刚会”成员，结义兄弟方友胜、盛智义、盛智炎、王家益等，还有西乡维新派举人徐凤钧，率领梨园子弟与西乡农民进县城“迎刀”(即抬刀游行)，抗捐示威。一路上，见官府的卡子就打，什么厘金卡、盐卡、缉私卡，一扫而光，击沉了护卡的两艘炮艇。夏混天一马当先，扯断了船锚铁链，用那一截带着锚头的铁链在手中挥舞，护卡艇的清兵一个个慌忙逃命，夏等进城后得到民众的拥护，浩浩荡荡，冲击了统捐局、洋教堂和县衙门，迫使知县答应免加靛捐与追查建教堂房产侵吞案。饶州候补道朱子春闻报，慌忙领兵前来镇压，夏混天与鞭刚会成员，集结了北乡、西北乡、东北乡三千多农民于七月十六日，再次进城，痛击官兵，杀死杀伤官兵六十多人，他们焚烧了县衙门的清白堂，并烧了洋人的教堂。教堂的房子高，混天口里咬着一洋铁桶煤油，腋下挟了一卷麻垫，一纵身上了教堂围墙，再一纵身，又上了教堂屋顶，在麻垫上浇上煤油，接着点火，便飞身而下。霎时，就把教堂给烧了。同时，开监释放了七十多名穷人囚犯。夏混天树起了“官逼民反”、“扫清灭洋”的大旗，组织起义军，四方义士纷纷来投，并一致尊他为“混天大王”。此事撼动了乐平天地，震惊了朝野中外，《中外日报》、《大公报》、《时报》、《东方杂志》纷纷报道“夏廷宜抗捐造反，酿成巨案”、“声势汹涌”、“若不早图，势成滋蔓，后果不堪设想”等等，英国的《泰吾士报》也刊载了夏混天造反的消息。法国驻沪总领事立即派舰开进鄱阳湖，光绪皇帝闻奏大惊，迅速降旨，敕令弹压，派九江道瑞徵领兵千余人，日夜兼程，赶来“围剿”，并陆续抽拨常备各军、水师炮船驰往乐平。夏混天率众于八月初九日转移乐(平)、婺(源)边境，在珊琚山的半山庙建立了根据地。过了三年，清光绪三十三年(1907)九月初一日，夏混天率领数百义军下山，攻打乐平。初二日在鸬鹚埠捣毁了厘金卡，初三日义军夜宿接竹渡，被混入的奸细将土铳管灌满了菜油和水。次日，义军行至城郊欧家圹时，遭官兵伏击，交战中伤亡惨重，夏混天怒不可遏，挥舞大刀，直冲敌阵，终因寡不敌众，中弹倒地。然而，虎伤不倒威，他奋然跃起，又中数弹，终于壮烈牺牲，起义失败。混天的妻子被迫改嫁，年仅十二岁与七岁的幼儿，亦惨死狱中。由于人们对正义的向往与追求，后来有不少传说：说那枭首示众的，是个假混天的首级，真正的夏混天并没有死，他当时撤退后，藏匿民间，隐姓埋名，已经远走高飞，到时，他还会回来领着大家起义造反的。

欧阳庆臣与“木脑壳班”　欧阳庆臣是吉安福兴堂戏班的组建者，籍贯无考。据说，太平天国时期，其祖举家自长沙来赣，累经迁徙后于泰和县固陂落籍。其父喜丝竹，以弹唱自娱，庆臣亦步亦趋。不久，村中延师学拳术，欧阳亦在旁摹拟手脚。民国初年，吉安临庆堂来值夏演出，欧阳即投班主戚炳林，攻丑行，甚得师意。又习武生，练头功，习拳脚，为师兄弟中的佼佼者。民国二十七年(1938)，临庆堂在富田圩演出《蔡鸣凤・拐子伸冤》一折，欧阳庆臣扮演“拐子”，在竖立的梯上似蛇身穿格，上下翻腾，矫健灵活，台下掌声雷动。忽

然，轰然一声，梯断人翻，"拐子"从八尺高台上倒跌下来。台下一只木桶，底板朝天。"拐子"刚好栽倒在木桶底板上，谁都认定"拐子"必死无疑。不料想，八分厚的禾桶底板竟被"拐子"的脑壳撞个大窟窿，而"拐子"却安然无恙，站了起来，摸了摸脑壳，又飞身上台照演如故。观众竞相哗 然，称奇不已，说："这家伙真是个木脑壳。"从此，"木脑壳"一名不胫而走，妇幼皆知，久而久之，本名欧阳庆臣反被人们遗忘了，就是他后来组建的吉安福兴堂，也被人们称之为"木脑壳班"。

戚炳林双脚救叉　戚炳林是"吉安临庆堂"班主，为人聪慧颖悟，博采众长，遇事胆大心细，练就一身绝技，尤以矮桩、接叉著称于世。民国十五年(1926)，吉郡临庆堂在吉安县集下圩演出《林冲夜奔》，戚炳林扮演林冲，其表演与其它剧种完全不同，林冲的台步全部走矮桩，而开打部分则全部运用"打叉"特技表演。追赶林冲的官兵都手使短叉一枚，四个官兵把林冲围在台中，他们分四角站定，将手中的短叉轮流向林冲掷去。林冲接叉又抛出，与"打出手"相似，最后的"打叉"最精彩，称之为"观音坐莲"。要接连打五叉，林冲坐于桌上，背靠台口木柱。第一叉打在林冲头部，林偏头两手接叉抛出；第二叉掷向林冲胸部，林跃起接叉抛出；第三叉、四叉投向林冲之两肋，林鱼跃起，双手接叉抛出；第五叉打向林冲之下部，林冲双手反抱台柱将身跃起，正准备双手接叉倒立，不料一官兵掷叉过偏，叉便直接飞向台下观众，大家一时惊呆，说时迟、那时快，戚炳林双手抱柱，但整个身子却随叉也飞出台口。他双脚一夹，将叉夹住往台上一送，叉又飞向台中，随即飞身立于台中亮相。整个剧场鸦雀无声，过了将近一分多钟，观众才如梦方醒，旋即发出暴风雨般的掌声和欢呼声。

五里麻子骑马出狱　五里麻子是吉安花鼓戏的著名艺人，人们称之为"师祖"。一次他在吉安乡间演出，被吉安县政府以有伤风化的罪名抓去坐牢。其时，正赶上国民党陆军上将刘峙母亲寿诞。刘峙特派一个秘书前来吉安为母祝寿，秘书恭恭敬敬呈上礼单后见刘老太太面色不悦，忙问其故？刘老太太叹口气，说："原想唱几天戏热闹热闹，现在戏唱不成了，做寿也没有什么意思，不做算了。"秘书连忙说："区区小事，老太太何必烦恼，您想要哪个戏班，我一定给您请来。"刘老太太说："我要请的人正在坐牢哩！"秘书一打听，才知道刘老太太最喜欢听花鼓戏，而花鼓戏班里面又最喜欢看五里麻子的戏。秘书立即来到县政府与县长交涉，说："老兄，你我都是官场中人，刘老太太点名要的人，你敢不放？这件事我即便回去不说，如果她老人家写封信给刘将军，你可吃不了兜着走。"一席话，说得县长汗流夹背，不但放人，而且还让五里麻子骑马出狱，并派专人护送。做寿那天，官、商各界都前来贺寿，刘老太太乐不可支，对着大家说："我要感谢县长大人，要不是他的孝心，今天的寿也做不成了。"县长连连说："不敢！不敢！"刘老太太转过身来对五里麻子说："今后你要多加小心，如果再有人抓你，你就说是我的干儿子，看哪个还敢抓！"说得大家哄堂大笑。

范宜俊拒演　1949年初，国民党陆军上将刘峙来吉安探亲，吉安商会设宴招待，并

请吉安复兴大舞台京剧团演出堂会。刘峙的秘书来剧团点戏，剧院门口挂有《江汉渔歌》的戏牌，当知道这是一部爱国名剧，作者是田汉时，秘书便决定演出这个戏，定于次日十二时开演。次日十时，剧团人员来到商会扮戏，商会负责人正陪着刘峙，宴会中有人提出前面加演小戏，好边吃边听戏，京剧演员郑亦秋见之，十分气愤，对后台管事说："我去外边走走，等他们吃完了再来叫我扮戏。"商会的人见范宜俊正在扮戏，便对管事的说："要么，先让范宜俊老板演个《拾黄金》也行，唱完了加十元钱。"范宜俊气愤地说："你们太不尊重人了。你们喝酒，要我们演戏。不要说十元，就是五十元我也不演。"争吵声惊动了刘峙，刘问明情况后说："不要加演，应该尊重双方的协议。"至十二时，如期演出《江汉渔歌》。

刘筱衡与《嫦娥奔月》　刘筱衡是江西京剧著名男旦，为"江南四大名旦"之一。他初到上海，在天蟾大舞台搭班演出。打炮戏是《嫦娥奔月》。这个戏上海的很多年轻花旦都演过，要想打响，非得有自己的绝招不可，所以很多人都为刘筱衡的演出捏把汗。刘筱衡的《嫦娥奔月》有三个与众不同的特点。一是"踩跷圆场"，〔冲头〕响过，接着倒板，灯光转暗，身穿紧身衣、长裙，脚穿跷工鞋的嫦娥出场，不久，在踩跷圆场中唱快板，只见长裙飞动，满台仙气，既飘逸又稳健。二是"一衣三变"，第三场后羿追赶嫦娥，将要追上，后羿用大刀劈向嫦娥，嫦娥连连翻身，在翻身中，一身红装忽地变为白色。后羿飞起一脚，嫦娥"抢背"，立起亮相时，全身的白装又变成绿色。三是"双绸飞舞"，最后一场是嫦娥的"奔月"舞蹈，一般演出都要来一段长绸舞，通常只用一截小竹竿挑起一条长绸，演员则手持竹竿起舞。刘筱衡的不同在于不用小竹竿带动长绸，完全用手腕力量舞动，难度更大，他将一根两丈六尺长的红绸，从云肩下穿过，中间固定，肩上用红绸扎成两朵红花以为装饰。舞蹈时，先将肩上红花抛向观众，紧接着托起长绸，两手翩翩起舞，忽上忽下，忽左忽右，花样叠出。因为刘筱衡的《嫦娥奔月》不守陈规，勇于创新，为上海观众见所未见，使之满场惊呼声、叫好声及掌声久久不绝。第二天各家报纸纷纷报道刘筱衡首演上海的消息，其中一家报纸的标题是这样写的："谢月奎出谋划策，刘筱衡技艺高超，一衣三变要长绸，革新戏不可不看。"自此，刘筱衡在上海站稳了脚跟，不久，荣获"南方四大名旦"之一的美誉。

刘筱衡的两次义演　刘筱衡不仅戏德好，而且品德高尚，乐做善事，关心贫民疾苦，深受吉安人民群众的爱戴。下面的两次义演可见一斑。第一次是抗日战争时，江西新生中学由南昌迁到吉安。由于学校经费不足，连教师的工资都发不出，到了难以维持的地步。有人建议求助于刘筱衡，校长及学生代表还未及开口，刘筱衡已知此事，便说："现在虽然是抗战困难时期，但学生的书不可不读。"于是借新声大戏院义演三天，剧目是《千里送京娘》、《五花洞》、《打渔杀家》等，演出收入全部捐给新生中学做教育经费，演出的开销则全部由刘筱衡自己负担。第二次是抗战结束以后，名票友熊晓南住院，他是筹建省劳工俱乐部资金的负责人之一。一天下午，刘筱衡等一行前往北门医院看望，当他们谈及资金短缺的问题时，熊晓南特别以夏官第这条街道为例，由于下水道堵塞，街中积水一尺余深，臭气

冲鼻，行人怨声不绝，街道两旁的居民住房也泡在臭水中。就因为没有钱，夏官第下水沟的修建工作迟迟不得展开，熊晓南希望刘筱衡为民做件好事。刘筱衡说："此乃我份内之事。"当即决定借复兴大舞台义演四天，剧目有《大登殿》、《审头刺汤》、《猪八戒盗魂铃》、《红桃山》、《追韩信》、《霸王别姬》、《嘉兴府》、《活捉三郎》、《生死恨》、《九更天》、《黄鹤楼》、《大闹盘丝洞》等，义演收入一部分用于修建夏官第下水沟，一部分为劳工俱乐部筹捐资金。

蒋经国夫妇看戏　民国三十二年（1943）夏，蒋经国偕同夫人蒋方良由苏联回国，路过吉安，想看京剧。蒋经国一向爱好京剧，自己还能唱上几句，颇有韵致，他当即点了刘筱衡的《霸王别姬》、《纺棉花》二剧。演出《霸王别姬》有两个突出的问题，一是没有好的花脸演员，经过反复商议，决定"霸王"一角由著名武生陈伯钧"反串"；二是司鼓孙长庆提出，他不会打"虞姬舞剑"时的大定音鼓，这下难煞了在场所有的人，不知如何是好。陈伯钧想了个怪点子，说："我会打大定音鼓的点子，可我又要演'霸王'，能否由'霸王'代打？"一些人认为此事"荒唐"。刘筱衡对待艺术向来是勇于创新的，人们曾戏谑他是"艺术叛徒"。此次在山穷水尽的情况下，别无他法，他主张不妨一试，戏演至"虞姬舞剑"时，检场的临时将大鼓搬到台上，由"霸王"亲自擂鼓，这一改动，不仅没有破坏剧情，反而增加了"英雄末路"的悲壮与凄凉的氛围，演出效果很好，但逃不脱蒋经国的眼睛。他叫人到后台问个究竟，当知道个中情由，方会心一笑，点头称善。蒋夫人忙问何故？蒋经国因为观剧，不便细述，只是笑着说："你看虞姬舞剑，霸王亲自为她擂鼓呢！"《纺棉花》是出时装剧，戴着短发头套，身穿旗袍，脚穿高跟鞋，男旦刘筱衡扮好妆一出场，俨然是个妙龄少女。演出中，刘筱衡即兴插唱了两首苏联民间歌曲，蒋夫人惊喜之余，对蒋经国说："这位女子是位不可多得的天才演员。"蒋经国抑制住自己的笑声，说："他是男的，是男扮女装，他是我们中国南方四大名旦之一，今年怕有四十多岁了。"蒋夫人难以置信，连连摇头，说："这不可能！这不可能。"蒋经国调侃说："你不相信，那我们赌桌酒席吧！如果是男的，你请客；要是女的我请客。"蒋夫人为了满足好奇心，连说"可以！"戏结束后他们来到后台，蒋夫人劈面第一句话就问："刘先生，您是男的还是女的？"刘筱衡一楞，不知怎样回答好，蒋经国把刚才台下的事说了一遍，在场的人都大笑起来。刘筱衡便到更衣室脱去戏装，换上便装，出来时蒋夫人也忍不住笑了，说："扮得太像了，真能乱真啦！"又问多少年纪？刘筱衡用英语回答今年四十二岁。蒋夫人瞪大了眼睛，惊奇地拉住刘筱衡的双手细看，然后摇着头说："我父亲今年四十五岁，已是个大胡子了，您化了妆，看上去和我的年纪差不多，真是不可思议。"蒋夫人兴奋地对蒋经国说："这个赌我输了！"然后邀请刘筱衡明日中午吃她的"罚酒"。临别时，蒋经国对刘筱衡说："今晚的'霸王'亲自为'虞姬'擂鼓助威一段戏，日后定会成为梨园的一段佳话。"

江西老表跑龙套一举成名　民国十四年（1925），十六岁的陈茂林只身一人跑到拥有高昆及乱弹诸腔的浙江东阳"太兴春班"要求搭班。老板不答应，理由有二。一是不懂高昆戏；二是江西老表不会说浙江话。陈茂林说跑龙套总可以！老板毫不客气地说："跑龙套

只有饭吃，没有工钱。”陈茂林进入“太兴春班”后，一面跑龙套，一面暗中刻苦学艺。不到三个月，不仅能讲一口流利的浙江话，还学会不少高昆戏。有一天，“太兴春班”在金华府演出，戏牌上挂的是《双狮图》。开演前，丑脚演员因工薪问题与老板曾发生争执，现在故意不辞而别，想对老板“放排”。老板临时请人代演，谁也不肯应承，都说不会演。老板正在一筹莫展的时候，陈茂林毛遂自荐，说：“让我来试试看。”老板一看是陈茂林，心情并没有好多少，但一转念：总比停演好，谁知开演后不久，陈茂林那种诙谐，幽默和轻松的表演很快就深深地吸引了观众，笑声和掌声不断。演出结束后，老板万万没有想到有这么好的效果，乐不可支，连连说：“江西老表了不起，我有眼无珠，把你看扁了。”于是，老板当晚就与陈茂林修改“合约”，改聘他为“丑”行挑梁，工资每月七十现洋。很快陈茂林便成了浙西一带的“名丑”。

名角甘愿“吊刀”　严有源十七岁时，就已是文武小生“一肩挑”的演员，并成为贵溪各班竞相争聘的名角。二十六岁时，他的艺术造诣更臻成熟，但他并不满足。严有源听说，“老兴云班”有个小生名叫郑志成的，本领很高，便毅然跑到“老兴云班”要求搭班。老板王森茂一看是严有源，便有些为难了，说：“我养不起两个好小生。”有源不假思索地说：“只要你让我搭班，我宁愿少拿三十元工资，当个副小生。”就这样，有源在“老兴云班”甘愿为郑志成“吊刀”，屈居副小生。郑志成每演完一场下来，他将早已冲好的茶水递过去，而郑志成在台上演出时，他就在“马门口”偷看。几个月以后，他们之间的这种师徒关系就这么默认了。为了名正言顺，有源特意摆了四桌酒，在“公堂”上对着老郎神焚香点烛，举行拜师仪式。整整学了三年，获益匪浅。以《断桥相会》为例，有源原来演出的路子是这样的：青儿追赶时，许仙慌忙中把鞋子掉了后抓起来就穿，一穿再穿总是穿不起来，急得在“三记大锣”中拍打三下鞋子，才把鞋子穿上，郑志成走的是另一种戏路：在青儿追赶下，被石头一绊，鞋子脱落，就在脱落的一瞬间，顺势将鞋子踢向空中一丈多高，正好落在鸭尾巾的帽上，头部用劲一顶，鞋子又蹦出五尺来高，再把脚一伸，鞋子稳当地套在脚上。这个高难度的特技表演，把许仙那种惊慌失措的紧张情绪刻画得淋漓尽致。有源在其他诸如“三国戏”中的周瑜、赵子龙等人物的精妙表演，无不得到郑志成的点拨与指教。严有源常感叹地说：“向郑师傅学了三年戏，算是开了聪明孔（即开窍之意）。”

江西班轰动浙西　广信班“徐老舞台”，一次赴浙江兰溪演出途经龙游时，适玉山“响云班”正在该地演出。班主陈云树对“徐老舞台”班主徐玉芳说：“兰溪不吃江西的班子，我在兰溪是吃了苦头的，差点回来的盘缠都没有，我劝你还是不要去的好。”这下使“徐老舞台”进退两难了，有的说去，有的说去不得，议论纷纷。徐玉芳心想，都到兰溪边上了，走回头路将更垮，凭着“徐老舞台”的实力，或许能绝处逢生。就这样，“徐老舞台”毅然来到兰溪。因无底，不敢贸然行动，便选择一偏僻处演出。第一场只有二百多人看戏，显得零落冷清，但演员们却更加卖劲，一丝不苟。场子慢慢热乎起来，叫好不断，掌声不绝。于是一传

十、十传百，都说江西来了个了不起的班子。第二天，观众猛增到一千多，嗣后场场爆满。当地另一戏馆，还特地请一个浙江很有名气的“新星舞台”来打“对台”，还是斗不过。从此江西班一炮在浙江打响，名声大振。

吴潢“禁戏”遭痛打 民国三年(1914)六月十三日，武宁一个戏班在靖安县宝峰乡宝峰庙为龙王庙庆寿唱戏，戏台搭在龙王庙殿前的草坪上，台下观众黑压压一片。当戏演到高潮时，几个荷枪实弹的大兵窜上戏台，枪栓拉得“哗哗”响，顿时舞台上下乱成一团。原来县衙知事吴潢得知刘家村从武宁请来了戏班唱戏，怕驻扎在武宁的红军趁机来靖安宣传革命道理，于是带着兵丁前来“禁戏”。刘家村人平时就对吴潢鱼肉百姓深为不满，现在演戏又被他搅了，于是当晚便召集村民紧急会议，会上推举绪庆、绪喜、家瑶三位武师为头领。次日清晨，刘家村三百多精壮男丁，手持锄头、棍棒在祠堂集合，族长一番交待后，便向吴潢宿居的宝峰寺进发。到了山下，一路由家瑶率领，把守各处出口；一路由绪庆、绪喜率领直入寺内。吴潢住在客房，门口有两个卫兵站岗。绪庆腾空一跃，跳上十几级石阶，抓住两个兵丁，众人迅速砸烂房门，冲进客房。吴潢惊醒，连打倒几人，跳到一旁与绪喜交了手。绪庆跃了上去，吴潢见绪庆个子矮小，以为可欺，使一着老鹰抓鸡，直扑绪庆。绪庆侧身让过，顺势伸腿一勾，吴潢欲避不及，重重摔倒在地。村民一涌而上，你一棍，他一棍，打得吴潢口吐鲜血，不能动弹。抬回县衙后，再也不敢轻易出门，更不敢来禁戏了。

国共合作开禁演戏 景德镇瓷业发达，戏剧也十分繁荣，向有“戏窝”之称，观众来源几乎是由四面八方汇集而来的瓷业工人，“行会戏”特别盛行。每年农历三月十六日，由匣钵厂在马鞍山脚下的云锦庵搭台演第一场戏。开场戏后，其他行业及各地会馆相继演戏。这个早年沿袭下来的习惯便成为一种惯例，而且演出时间也很长，例如都昌会馆，旅镇的都昌人有二十四姓，每姓演一天，要演二十四天，这就有了“牛开门，马关门”之说，即由牛姓首演，马姓煞尾。总之是夜夜有戏，热闹非凡。演戏时，瓷业生产出现怠工现象，诸如匣钵业、烧窑业、坯房等工人，未等收工，就往戏场子里挤，加之袁世凯的“御用瓷”催逼甚紧，于是浮梁知事陈安于民国四年(1915)四月下令禁戏。戏班为了生存，纷纷悄然离开景德镇，转辗他方，一时热闹的“戏窝”变得冷冷清清。民国十六年春，国共第一次合作的后期，赶走了北洋军阀，成立了国民政府，浮梁县改公署为政府，改知事为县长。景德镇升格为市，相继成立市政公署及总工会、农民协会、妇女联合会、商民联合会等群众机构。并按照惯例，仍由匣钵厂在马鞍山脚下的云锦庵，开禁演戏。这一天，戏台搭得大而结实，台前面高悬“也有今朝”横幅，请来饶河戏名班“戴金同乐”，小旦王花子，小生李水福合演的《满堂福》作为开炮戏。接着，各行业各会馆相继演出，除了饶河戏之外，还有三脚班、文词班、汉剧班、花鼓戏班、徽戏班、女子京戏班等等。由于被禁锢十余年之久的戏剧开禁，使得景德镇的戏曲活动又出现了过去的繁荣局面。

石金榜智藏红军 “江西同乐”是饶河戏名班。班主石金榜是乐平人，工老生，他不

仅技艺超群，而且为人正直，同情弱者，决不趋附权贵，所以使得“江西同乐”班更有名气。民国十六年(1927)秋，“同乐”班在祁门芦溪演出时，一天，有三个人向演戏的方向跑来，后面有许多国民党军队追赶。这三人跑到台下，便钻进了看戏的人群。突然，其中一人从台的一角窜上来，石金榜见状，立即把他拉到后台，迅速拿出一件龙套衣替他穿上，并戴好龙套帽，简单地教他在台上走的路线，并嘱咐他不要紧张，只要跟着其他的龙套走就行。就这样，这个人临时成了戏班的一员。完戏后，石金榜又给他穿上围裙，扮着大师傅，在厨房烧火。过了两天，石金榜趁有人送葬的机会，把这个人送到了浮梁江村。临别时，这个人十分感激，说他是乐平与弋阳交界的弋阳人。次年初夏，石金榜带着“江西同乐”班从浮梁北部的昌江上游坐船前往景德镇演出，戏箱与艺人分别坐放在九只运窑柴的“鸭尾”船中。一日，船遇滩搁浅暂不能行走。晚暮时分，路上走来两个人，一个穿长袍便服，一个打着裹腿，穿长袍的走上前来对石金榜说：“恩人，不认识我啦！去年，不是你给我穿龙套衣救了我吗？”石金榜这才恍然大悟，高兴异常，连忙请入船篷里面坐。穿便服的吩咐打裹脚的去了不一会儿，拿了油、盐和肉来，他们边吃边谈，谈得十分投机，直到拂晓鸡叫。临别时，穿长袍的送给石金榜两本用兰士林布包的书，说：“你好好看看，如果信得过的人，可以讲点书上的道理给他们听。”后来，在波阳演出时，国民党听说石金榜藏了共产党的书，立即到戏班的船上来搜查，石金榜早将书埋在河边的沙滩上了。

演戏引发的械斗　民国十六年(1927)农历五月十三日，端午节将近，赣东北风俗是关老爷生日磨刀的日子，景德镇饶州会馆轮到乐平县同乡会演戏。市郊的里村聚居着乐平县的方、马、张、叶四姓，由方姓首演“族戏”，河下又划龙船，乐平乡下人也纷纷进城看戏走亲戚，好不热闹。通往饶州会馆的周路口、万年街、把总衙、金家弄和樊家井、马鞍山一带，行人络绎不绝，饶州会馆内更是人山人海。饶河四大名班之一的“明经同乐”，演出的是《杀子报》。开锣不久，市警察局的嵇队长带人来到饶州会馆，找会首交涉，说奉命要“封箱”禁戏。会首不同意，周围聚集着许多族中人，愤愤不平，争得面红耳赤。嵇队长一时火起，拔出手枪对空连放两枪。一个乐平里村人见嵇队长竟然开枪，气得火冒三丈，便跑到嵇队长身后，双手举起大刀，对着嵇队长脑壳一刀劈下，顿时鲜血四溅。前面做戏和看戏的，听见枪声，又听说杀了人，一个个惊恐万分。台上演和尚的演员把台下的情况看得清清楚楚，他丢下道具，抱起扮演“娃娃生”的小孩转身就往后台跑，其他演员顾不得卸装，纷纷向通往厨房的楼梯外逃命。台下上千观众慌忙奔逃，饶州会馆内只有一个大门，出了大门，到院子里才有南北两个大门，怎容得下上千人一下子往外拥挤，当场就挤伤、踩死无数的妇女、老人和小孩。几个警察见此状况，早吓得逃跑了。乐平人把嵇队长的尸体放在会馆大门口，然后用梭标戳住，拖到老鸦滩埋掉。乐平人知道杀了人不好交待，便主张大闹一下。同时，早有人送信到了里村，里村即刻鸣锣聚众，杀猪磨刀，樊家井的乐平人也随之行动起来，他们把老弱妇稚进行疏散躲避，又在小港嘴、杨家坞、樊家井、赛宝坦、界牌石和猪婆岭等地，

都设了关卡。下午，里村前街、后街、童街出动了好几支手持大刀、梭标与铁棍的队伍，这些队伍以姓氏为单位，有方、张、胡、马、叶等姓，在头首的率领下，向镇中心出发，要去打市政公署。队伍走到总工会门口，被武装的工人纠察队拦住，队伍只好后撤往东门头、莲花圹。经过都昌会馆时，适逢会馆内在演饶河戏《火烧子都》。乐平人想：饶州会馆演戏就要封箱，都昌会馆演戏就可以！于是，乐平人愤愤不平，怒火中烧。有人便大喊："哩（我）乐平人不能演，都昌人就可以演？走！打都昌会馆去。"乐平人与都昌人在历史上早有宿怨，据《陶说》载："陂圹青，产乐平一方，嘉靖中，都、乐格杀遂塞。"《浮梁县志·风俗》载："万历三十二年，饶七邑民与都昌人为斗，忿被地善豁也，鸣锣攘臂，以逐昌为辞……。"于是，乐平人兵分两路，一路从莲花圹翻过小山，另一路从东门头经后山亭包抄都昌会馆，进入会馆后，见人便杀。演戏与看戏的，潮水般从会馆中涌出，仓惶逃命，乐平人弄来了几箱煤油，泼到戏台上，刹时，浓烟滚滚，火光冲天，都昌会馆顿时化为灰烬。旅镇各姓的都昌人紧急聚会，杀猪分肉，磨刀备战，要和乐平人大拼一场。当晚，都昌人持刀背枪，从杨家坞经云锦庵，走小路摸到里村前街树林里，鸣枪烧屋，烧了前街，又翻过方家山，到里村后街放火，被烧房屋上百幢，伤亡上百人。翌日，都昌一面派代表到市政公署要求市长立即惩办祸首，一面大批人持刀荷矛游街示威。紧接着，都、乐双方开始"钓蛤蟆"，即在路上抓住都昌人或乐平人便杀掉。饶河班的几个武功演员在猪婆岭拦住了好几个都昌人全杀了，其中有个打大锣的麻子，一人就捅倒了两个。后来，这个打大锣的麻子也被都昌人"钓蛤蟆"杀死在马鞍山的刺芭垄里。当天晚上，都昌人又从罗家坞、八卦山包抄后街大器匣钵厂一带，放火烧了乐平人居住的十几幢房子。同时，乐平人也烧了陶王庙都昌人居住的好几幢房屋。在后来的日子里，"钓蛤蟆"愈演愈烈，在三宝蓬、银坑坞和通往都昌必经之路的龙圹山，乐平人在各条路上设了卡，他们一碰上都昌人，不论男女老少，看见就杀；而乐平人如果撞在了都昌人的手里，也一个不留。有个桶匠，挑着担子从湖田往镇上来，刚要过河，警戒的一问是都昌人，便一刀杀死。在三宝蓬、银坑坞、龙圹山一带，被杀的过路的都昌人就有十多个。有少数都昌人已闻知此事，声称不是都昌人或装哑巴不说话，才得以幸免。而镇上马鞍山、社公庙一带，也有许多乐平人被杀死。路上行人极少，许多房屋门首纷纷贴上"南昌叶宅"、"丰城李寓"、"徽州陈室"等字样，避免误杀误烧。乐平县城有二百多个做手艺和做生意的都昌人，被乐平人抓住，正准备绑赴"刑场"杀头，县长知道后，立即派人通知，要他们全部交给政府枪毙。这些都昌人被关进了班房，械斗持续了一个多月。直到械斗结束，县长才把他们放了，这二百多条性命才幸免遇难。

陈毅撰联演新戏　1928 年 12 月初，由彭德怀、滕代远带领的红五军主力部队，向湘赣边界的井冈山进军。这时，在井冈山的毛泽东、朱德、陈毅得知这一消息，特派专人下山接应。两军相见，无比高兴。不久，红五军和红四军从茨坪开赴宁冈新城参加会师大会。在路上休息的时候，毛泽东向红五军战士讲了一个工农兵联合起来打遍天下的故事。他

说:工农兵兄弟三人,工人是大哥,农民是二哥,兵士是三哥。工农兵占总人口的百分之八十五以上,地方资本家是少数,掌权的军阀也是少数。多数人打少数人,谁能打得赢啊!当然是多数人打得赢;三个人打一个人,谁能打得赢,当然是三个人打得赢!所以工农兵联合起来,打遍天下。12 月 11 日,两军会师大会隆重开幕。会上用麻绳捆木头搭起了一座临时戏台,白天开会,晚上演出。台子虽然简陋,但是到处贴满了红红绿绿的标语:"欢迎红五军","欢迎彭军长","庆祝红军胜利会师"等等。万人大会万人狂欢,陈毅为大会专门撰写了一副楹联,挂在戏台的两旁,分外醒目。上联是:"在新城,演新剧,欢迎新同志,打倒新军阀",下联是:"趁红光,到红军,高举红旗帜,创造红世界"。对仗工整,意义深远,为大会增添了无限欢乐气氛。当晚,演出的节目有红四军的双簧、舞蹈和京剧清唱。有红五军根据毛泽东同志所讲的故事编写而成的短剧《工农兵三兄弟》。该剧的内容是:工农兵三兄弟,大哥叫刘工,二哥叫刘农,三弟叫刘兵。刘工在工厂做工,刘农在家务农,刘兵在国民党当兵。以后刘工、刘农参加革命,组织了武装,而刘兵在国民党军中当兵受到刘工、刘农的宣传教育影响起义过来当了红军,形成了一个工农兵大联合,建成了工农兵牢固的同盟。可是,正当演出时,台子"哗"地一声压垮了。大家立即冲上去,搬的搬,抬的抬,一下子又把戏台搭起来了。这时,有人小声地议论,说什么"哎呀!这可不吉祥呀,今天刚会师台子就垮了"。这话被朱德同志听到了,他大步跑上台去,笑嘻嘻的对大家说:"同志们,不要紧,刚才台子垮了,是因为它是用绳子捆的,但是我们立即又把它搭好了,无产阶级的台子是永远垮不了的"。这次誓师大会震动很大,敌伪报纸上还登载了。会后,红军分路整训,力量更强,打垮了湘赣两省军阀对井冈山革命根据地的第二次"会剿"。苏区的新剧运动也从此渐渐地开展起来了。

彭德怀看戏赠草纸　大革命时期,赣县人民在中国共产党领导下,举行了著名的"大埠暴动"和"田村暴动",建立了工农政权。随着革命战争和革命根据地的不断发展,苏区的戏剧活动也蓬勃地开展起来了。流传于赣县农村的地方剧种东河戏运用传统戏曲形式,编演了许多反映革命战争、生产支前、建设革命根据地为内容的现代戏剧目,如《活捉张辉瓒》、《打会昌》、《送郎参军》和讽刺土豪劣绅的滑稽喜剧《三子学艺》等。其中《活捉张辉瓒》一剧,是根据 1930 年 12 月工农红军在兴国龙冈活捉敌师长张辉瓒的真实事迹创作而成的。一次,东河戏班在赣县田村契真寺庙台演出,彭德怀亲自到场观看。当扮演彭德怀的演员身穿盔甲武靠出场念"本帅彭德怀是也"时,台下的红军战士和彭德怀都放声哈哈大笑。演出完后,彭德怀上台接见了全体演员,表扬他们演得好,并当场奖了两刀草纸(当时纸张极为珍贵)。后来,该剧又经过艺人的多次修改,全剧扩充为十七场的大型剧目,而且在剧中出现了毛泽东、朱德等领袖人物的光辉形象。1931 年由东河戏双福兴班带到瑞金为中华苏维埃第一次全国工农兵代表大全演出,影响极大。

"中为洋用"传佳话　蔡敬襄,新建县大塘乡蔡家人、民间收藏家,尤以江西地方文

献蒐集甚丰。民国二十六年(1937)浙赣铁路举行通车典礼，并在南昌百花洲举办了一次盛况空前的浙赣两省地特产品展览会。蔡先生为了宣扬民族文化，趁此机会也在省图书馆阅览室举办"江西文献展览"。展品中，数百块南昌历代城砖使人们惊讶和赞叹，同时，尚有一整套洋人演京剧的剧照，也引起人们的极大注意。原来，蔡敬襄有一独生女，名唤岱梅，在北京就学期间，与南昌人熊式一相识，两人都非常热爱中国的戏剧事业，情投意合，结为伉俪。民国二十年夫妇俩毕业后，相偕赴英国伦敦牛津大学深造，继续从事戏剧活动。留英期间，曾将中国京剧《王宝钏》译成英文本，夫妇俩亲自指导英国皇家剧院排练演出。英国女王亦专程前去观看，褒奖不已，一时伦敦引起轰动，皇家剧院车水马龙，观众盈门，达官贵人亦竞相前往，莫不一睹为快，"中为洋用"获得了巨大成功。同时，熊式一夫妇还将《王宝钏》英译本铅印了二十万册，将中国戏剧的种子遍撒他国异乡，产生了深远影响。民国二十六年一月春节前夕，熊式一夫妇回家探亲期间，将一整套英国皇家剧院上演中国京剧《王宝钏》剧照送给了老泰山。嗜文献资料如命的蔡老先生在欣喜之余便将这套剧照也纳入了他的"江西文献展览"，一时传为佳话。

梨园子弟自设灵牌　民国二十九年(1940)秋。某日，细雨连绵，天低云暗。吴喜泉随戏班来到豪岑欧家村演戏。他负责外台(即联系)工作，第一个爬上舞台，前台看看，后台望望。忽然发现后台壁上画有"白意德灵位"，他心里一震，"怎么，我师傅什么时候死在这里"？便自问自答地说："这也可能，他今年六十多岁，没儿没女的……"随即吴喜泉向师傅灵牌鞠了个恭，然后跑到栗树山街上杂货店里买来了香纸，还提了一壶烧酒，在师傅灵位前摆开了祭祀架势。吴喜泉焚香烧纸，跪地泻酒，说："师傅，您生前对徒弟的恩典，何止千万！记得前年我在贵溪北乡演出《花田错》，你听别人说，我扮演周通没有演清楚，你便爬山涉水走了一百多里赶来教我这出戏。那时，徒弟刚满师，拿不到几个钱，没有很好地孝敬师傅，心里总是不安。今日，徒弟已能独立演戏，收入尚可，而师傅你，却已仙逝……"边说边洒酒于后台板上。"嗳，不要把好酒浪费了。"吴喜泉转头一看，见一位白发老翁站在他的面前："啊！师傅……你……"吴喜泉吓得爬起来就跑。边跑边喊："我师傅显……！我师傅显灵啦！"他舌头打结，说不清楚。待众艺人到台上一看，什么也没有看到。有的说吴喜泉眼睛发花；有的说活见鬼；有的说撒谎，正在难分难解之时，白意德却和另一位师傅吴森信出现在大家面前。白说："大家不用怕，我不是鬼，我是活人。只因我在台上写下自己的灵位，把徒弟喜泉吓坏了，也把大家弄糊涂了，不过我也到今天才梦醒。记得年轻时，为了做戏，抛妻别子，到头来，孤身一人。如今花甲已过，食不饱腹，衣不裹体，自知剩下的时日不多，也没有人会为我树碑立位，只有生前到曾经演过戏的台上写下自己的灵位，求求戏友，待我死后，在我灵位前烧张纸，焚束香……"说到此地，他呜咽起来。吴喜泉走过去抱住师傅："师傅，你就跟我过吧！百年之后，我会为你安葬立位。"白意德凄然地对徒弟说："你手头也不富裕。再说，我的今天也就是你们的明天。"戏友们听到这里，无不伤心落泪。白意德婉

言谢绝徒弟的挽留,拱手告别众戏友,凄然离去。

龙成生“补碗”补台　大番口是万载县城东五华里地的一个大墟场(今之集贸市场)。每年当墟,都有好几个戏班“大打对台”,即同时在一个墟场演出。民国三十年(1941)十一月,又值大番口当墟,万载“鸿福堂”为了争胜,把“顺利班”的名角龙成生,王生发等人都请来了。六座戏台分别搭在墟场的周围。台与台之间相距约三四十米。自左至右为:一台,李三保班;二台,才妹班;三台,上高采茶班;四台,宜春泰和班;五台,鸿福堂班;六台,宜春龙江沅班。墟已进行到第七天,戏也演了六个晚上。这年,正逢国民党军队的一个伤兵站设在万载城郊,收容了一批伤兵。这些伤兵经常三五成群,聚众闹事。当晚一台的李三保班戏牌挂的是《三姐下凡》,闹台锣鼓响过,只等演员上场。这时,台前的十几个伤兵起哄:“不要《三姐下凡》,要看《补碗》!”李三保虽技艺超群,扮相出众,但不会《补碗》这出戏。伤兵把石头、草把往台上砸,眼看今晚是没有《补碗》便过不了“门”。班里有个绰号叫“镜驳矮子”的丑脚,提议到鸿福堂请龙成生来客串《补碗》,以解困境。“鸿福堂班”与“李三保班”在开墟时因争台次闹过别扭,所以,“鸿福堂”很不客气提出要李三保把他们今天演出的戏钱分一半给“鸿福堂”。为解燃眉之急,李三保允诺了“鸿福堂”的过高要求。于是,龙成生到了一台与“镜驳矮子”合演《补碗》。戏毕,李三保按照合约在今晚的戏钱中分出一半交给龙成生。龙却没有收,说:“鸬鹚不吃鸬鹚肉,同是吃锣鼓饭的人,要互相照应。”

蒋方良演《女起解》　抗日战争时期,蒋经国在赣州任国民党江西省第四行政督察专署专员兼第四保安司令。蒋经国夫人蒋方良系苏俄人,自随蒋经国来到中国后便爱上了中国京剧艺术。抗战时,梅派名旦童秋芳在赣州演出红极一时,与蒋方良相识。蒋方良由慕其艺,进而向童秋芳学唱京剧,童教会了蒋一段〔西皮流水〕“苏三离了洪洞县”。民国三十年(1941)冬某日,在一次慰劳苏联空军的晚会上,蒋方良粉墨登场,演出《女起解》。崇公道由当时在赣州的京剧丑脚徐宝元扮演,操琴是童秋芳的丈夫陈文鼎,司鼓是赣州群乐剧院的京剧鼓师周文涛。《女起解》安排在中间演出,即将演出前,观者均好奇地屏息静候。当扮演苏三的蒋方良一出场,便喝彩声不绝。因蒋方良只学会了一段,所以这出《女起解》当演唱到“……到来生变犬马我也当报还”,苏三往地下一跪时,大幕落下,台下掌声雷动。后来,蒋方良又向京剧旦脚苏惠兰学艺,民国三十二年,在新赣南礼堂举行庆祝活动,蒋方良又一次演出了《女起解》。崇公道由群乐戏院丑脚赵天鹏配演,操琴苏财宝,司鼓周文涛。当晚,她身着罪衣罪裙,项戴鱼枷,扮相秀美,唱腔悦耳,轰动一时,传为佳闻,成为较早在中国演出京剧的外国人。

章金泉题诗骂汉奸　民国三十一年(1942),南昌被日本侵略军占领,建立了一个“宣抚班”,下边设四个戏班(一个京剧班,三个采茶班),日本侵略军派陈多根为这四个班的总经理。陈多根是个为虎作伥,无恶不作的汉奸,艺人们对他恨之入骨,但又敢怒不敢

言。当时在第二班演小丑的演员章金泉有些文化，能编能写。有一天在后台化妆，提起笔来在后台壁上写了一首抨击陈多根的打油诗："黑暗的社会布蒙的天，吃我戏子不用油和盐。有朝一日天开眼，看你恶贼逃哪边？"这首诗为艺人们出了口怨气，大快人心。汉奸陈多根知道此事后，气得火冒三丈，欲将章金泉置于死地而后快，当他要去抓人问罪时，章金泉在艺人们的庇护下，早已逃往吉安去了。

"铁匠老旦"龚泰泉轶事　龚泰泉是饶河班老旦演员，在赣东北地区，可谓是家喻户晓，但在群众中，为人所熟知的并不是他的真实姓名，而是他的浑号"铁匠老旦"。原来，龚泰泉十二岁跟祖父学了三个月铁匠。有一次，一个算命先生偶过其店，为他算了一命，预卜他会瞎掉双眼。其父龚清荣恐他常与炉火为伴，打铁时火星四溅，怕应其验，便让他改行学戏。谁知龚泰泉一吃上戏饭便火红起来，外界广泛流传，说他"学了三年铁匠，打不出一颗好钉子；唱一年的戏，却红了半个天，真是铁匠老旦。"于是"铁匠老旦"便不胫而走，妇孺皆知了。龚泰泉到了而立之年，技艺超群，唱念俱佳，而且有一身功夫，早已盛名在外了。民国三十五年(1946)，有一次在万年荷溪村演出，该村族长点了一出龚泰泉的《打郎屠》，可他未学过，自然演不出来。龚泰泉不动声色，佯称身体不适，请求次日再演。当晚连夜学了此剧，第二天又花了一天的时间苦练，晚上终于登台演出。《打郎屠》是老旦唱做念打并重的重头戏，尤其是人物自始至终要像"水浒戏"的武大郎一样走矮蹲步，难度极大。由于龚泰泉功底深厚，智慧过人，当晚的演出，受到观众不断的鼓掌喝彩。从此，这个戏便成为龚泰泉的当家戏，不管到哪里演出，第一天必点他的《打郎屠》。有一次，龚泰泉所在的戏班"同春舞台"与乐平的"天济舞台"在万年荷溪村摆起了"串台"(即"对台")，两个戏班都演《太君辞朝》，龚泰泉虽然艺高一筹，但他为了不伤同行的和气，不肯上演。"同春舞台"班主认为这是拆他的台，丢他的脸，勒逼上演，同时还对泰泉一顿痛骂。龚泰泉忍无可忍，决然弃艺从农，退居万年永乐村，务农度日。一代著名的"铁匠老旦"，从此就在江西戏曲舞台上销声匿迹了。

萧长华义谢梅兰芳　萧长华是江西新建县人，著名京剧表演艺术家、教育家，擅演丑脚，尤以"方巾丑"见长。民国三十六年(1947)，萧长华与梅兰芳在上海天蟾大舞台演出，由于营业鼎盛，剧场挽留，便决定续演一期。有一天，萧长华不慎跌于马路，罹疾不起，一时难以去参加演出。梅兰芳得知后，亲自上门探望，还将包银一分不少如数送去。萧长华无法推让，只得收下，并在笔记本上写上了"愧受包银，国士报之"八个字。是年冬天，萧长华回到北京，于岁尾之际，他将梅兰芳所赠的包银买了白面，分发给生活贫苦的戏剧同行们，以便度过年关，并郑重说明："这是梅兰芳先生送给同行们的，我是受梅先生之托，代办此事。"此一义举，在戏剧界莫不交口称赞，一时传为美谈。

戏文挽救浪荡子　民国三十五年(1946)仲春，万载花灯戏"顺利班"要到县境西部大桥乡水南村唱新年戏。过把(即到另一个地点演出)时，由于打前站所做的"打青"标记被

牛走过时移动了方向，致使“后续部队”的艺人走错了路。他们又饥又渴，正在左右为难时，迎面走来一个扛着锄头的三十来岁的男子。当他听说这些人都是“顺利班”唱戏的，喜出望外，请到家中，唤出老婆双双忙碌起来。先在桌上放了一篮黄橙橙的油炸红薯片和其他果子，摆了十多碗热腾腾的香茶，说：“大家先吃点茶果打打点，歇口气，我带你们到水南村去。”艺人们高兴得跳起来。原来这对夫妻，男的叫吴毛苟，女的叫陈细妹。吴毛苟一手好木工手艺，尤其擅长打夏布机子，远近闻名，又种了四亩水稻。细妹织得一手好苎纱。夫妻俩日子过得不错。但在两年前，吴毛苟走了歪路，沉迷嫖赌。家里田地荒芜，在外做工赚的钱，一文不给家中。陈细妹左劝右说，毫无作用，一气之下，只得哭着抱了小孩回娘家。一住年多，吴毛苟把钱花得精光，还欠了一屁股债，孤零一人，到处漂流。一日，恰好“顺利班”在这个村唱戏，演的戏文是《白林寺》，写浪荡公子改邪归正，发奋读书的故事。当晚，吴毛苟在床上翻来覆去，夜不成眠，对照自己，幡然醒悟。第二天赶到陈家，请岳父母和细妹宽恕，好说歹说将细妹接回家中。从此吴毛苟走上正道，当年田里和木工活比往年做得多，还清了欠债，收入还略有增加，夫妻俩过了个欢乐年。这次与“顺利班”邂逅相遇，怎不叫人感慨万千。陈细妹说：“毛苟改邪归正，多亏了你们‘顺利班’的好戏，是《白林寺》戏文救了浪荡子啊！”

菩萨也会吃面条　民国三十七年(1948)，社会动荡，兵慌马乱，人心不安，群众无心看戏，农村过去那种年年互相抢班唱戏的红火景象没有了，就连红极一时的吉安福兴堂班(即欧阳庆臣的“木脑壳班”)，也生意清淡。吉水谷村是“木脑壳班”的历年老主顾，谷村是个大村大姓，所谓：“谷村脑上一千烟，过年过节闹花灯”。就是这样的村子，今年也不光顾戏班了。中秋已近，欧阳庆臣不得已想了个办法，亲自出马，带了个跟班，来到谷村，对大族长公说：“贵村昨天有三位长髯慈善的老者，到我福兴堂写戏，提出要演半个月，还很急，说明天就要开台，你们这里怎么一点动静都没有？”大族长公和村里前辈都被说得莫明其妙。欧阳庆臣定了一下神，说：“生意谈妥后，我还特意请你们前来定戏的三位老者在水沟前的馆子里每人吃了一碗三鲜面哩。”接着，他从怀里拿出一信札，说：“你们看，合同都签好了。”族长看了“合同”，问：“三位老者是什么模样？”欧阳庆臣说：“一个白脸、一个红脸、一个黄脸。”族长大吃一惊，心想：“莫非菩萨显灵？”立即派人到大禹庙去看，三个菩萨的嘴角上确实还残着没有吃完的面渣渣。回来一说，族长公和在场的一个个吓得目瞪口呆，半晌说话不得，立即答应“木脑壳班”来谷村演戏。第二天，请客朝拜，闹得红红火火，足足演了十五天的大本戏。

剧团敢闯土匪窝　1949年夏，金溪县解放了，县人民政府组建了以应钦中学京剧班为基础的文艺剧团，为满足广大翻身农民看戏的需求，他们经常冒着各种危险爬山涉水，送戏到偏僻山村。当时国民党残匪向理安部依然盘据在金(溪)、资(溪)两县交界的仙原庄一带。残匪依仗深山密林的险恶地势，为非作歹，专门屠杀共产党员和革命干部，甚至

连老百姓也不放过。青田葛坊山高水险，紧靠郎山口，人称老虎口，成为残匪经常出没的土匪窝。1950年冬，剧团毅然决定进青田葛坊为群众演出。出发时，县委派出了四六九团的一个排随剧团警卫，并指示当地农会全力保证剧团的安全。演出前，警卫排在各道口都布了岗，但解放军多是北方人，人地生疏，土匪化妆成老百姓模样混了进去，并未觉察。这次土匪的攻击目标就是剧团的文艺工作者，他们身藏凶器，混杂在群众中，由于解放军在后台与周围戒备比较严密，土匪一时无从下手。戏台上，演的是《界牌关》，演员们精湛的技艺，竟然深深地吸引了台下的土匪，待到戏终散场时，他们才清醒过来。这时警卫排已集结在舞台周围，土匪想动也不敢动了，只好夹在散戏的人流中离去。

邵式平"批准"枪毙财主　1951年，江西省地方剧院（江西省采茶剧团前身）还是属省文联领导，时任文联主席的石凌鹤给剧院送去一个剧本，剧名《芸娘》。该剧大致内容是这样的：沿海有一穷苦渔民，家里只有一妻一女，女儿名唤芸娘，长得非常漂亮，也很聪明，夫妻俩爱如掌上明珠。谁知芸娘被某财主的二少爷相中，心狠手毒的老财主依仗权势，强迫芸娘与他儿子成了婚。芸娘不堪忍受财主的百般凌辱，终于含恨而死。是年夏天，该剧在南昌市中山堂为出席全省贫雇农代表大会的代表们演出。这批代表都是刚刚从最底层解放出来的翻身农民，一个个苦大仇深，爱憎分明，当他们看了《芸娘》一剧后，一种强烈的阶级仇恨如火山喷发，气得咬牙切齿，坚决要求把那个老财主枪毙。剧场里顿时乱了套，没有一个观众肯退场。主持演出的同志忙上台解释："贫雇农代表们！那时还是半殖民地半封建社会，中国共产党还没有成立……这是演戏……"可是代表们不听这一套，依然怒火中烧，愤恨难平，声言不把那个老财主枪毙决不答应。就在这闹得不得下台时，坐在台下看戏的邵式平省长，手上摇着一把大蒲扇给石凌鹤喊话："凌鹤！这时是说不清楚的，别管那时有没有中国共产党你把财主拉出去枪毙就是了。"石凌鹤茅塞顿开，立即返回后台，把演职员召集拢来，急急忙忙面授机宜，把那个"财主"五花大绑，由两名"武士"挟持着拖到台口，宣布罪恶，当场把他"枪毙"了。代表们看见邵省长亲自"批准"，财主当场"枪毙"，总算出了这股怒气，一个个激动得忘情地振臂高呼："中国共产党万岁！毛主席万岁！"为防止以后再发生类似情况，剧团便决定把这个情节沿用下去。随后，剧团把该剧带下农村去演出。在南昌县市汊街演出时，"老财主"还只刚刚押上场跪在台口，台下观众的石块像雨点般向扮演老财主的朱铭声砸来，没奈何只得赶快下令"枪毙"。谁知"枪"声一响，老财主的前额立即有股殷红的鲜血往下流，搞得台上台下大惊失色。原来，扮演老财主的朱铭声搞了一点小小的特技：事先用一个小皮球灌满了红墨水，暗暗藏在瓜皮帽内，装了一个压迫机关，套上一根拉索挽在身后的手上，只待"枪"声一响便扯紧拉索，小皮球的红墨水就挤出来了。

周总理庐山看排戏　1959年7月，中国共产党八届八中全会在庐山召开，江西各省直剧团担负着为全会演出的任务。省采茶剧团为全会演出了《追鱼》、《三看御妹》、《三女

抢板》等剧，毛主席、周总理、刘少奇主席、胡志明主席、杨尚昆和邓颖超等分别观看了演出。周总理在看完演出后的第二天上午九时，在庐山大厦演员住地，看望了为全会演出的全体演职员，然后来到大厦三楼大厅。省采茶剧团正在那里排《三女抢板》中的“抢生死牌”一场，总理上前和在场的人一一握手，然后说：“你们继续排练吧！我是来看望你们的。”总理在就近的椅子上坐下，观看排练。当排练告一段落时，总理谦逊的走到导演喻财宝面前说：“导演同志，她们三人的脚步不统一，你看见了吗？”总理又用亲切的口吻说：“戏曲表演是非常讲究美的，你们三个人同出场，脚步一乱，拉来拉去，就使身体失去平衡，这样也就失去了给人以美的享受，你们说对不？”总理一边说，一边比划。接着又说：“你们这个剧种和演员都很年轻，要加紧学习呀！特别要向一些像昆曲之类的大剧种学习，来丰富自己表演上的不足。一些大剧种的表演是很规范的，也是很讲究美的。”总理的话，给大家很大教育和启迪。午饭的铃声响了，大家簇拥着总理离开排练厅。总理突然停下脚步，关切地说：“我看你们排练场没铺地毯，演员跪在水泥地上排戏，跪久了会得关节炎的。剧团领导应该很好的注意演员的健康。”下午，总理派人送来了地毯，在场的演员们忍不住流下了眼泪。

李先念巧遇出对联　1959年，中国共产党八届八中全会在庐山召开，南昌市京剧团赴庐山为会议演出。其中演出了《红楼梦·摔玉》一折，剧中的薛宝钗由雪湘蓉饰演，许多中央首长观看了演出。一天，李先念巧遇雪湘蓉，当知道她就是扮演薛宝钗的演员时，便颇有兴致的对雪湘蓉说：“你叫雪湘蓉，演薛宝钗，我送你一个上联：‘雪湘蓉演薛宝钗，姓似名非’，你能不能对个下联？”李先念这个上联，利用演员和剧中人的姓名，巧妙的连结在一起，因“雪”与“薛”同属一音韵，可一是阴平声，一是上声，这又有不同，故言“姓似”。而“湘蓉”、“宝钗”却完全不同，故言“名非”。面对李先念的笑容，雪湘蓉默然良久，一时无联以对，引起众人一阵笑声。

郭沫若题诗粘须纸　1960年冬，郭沫若来到上饶，白天参观了茅家岭上饶集中营，晚上观看由上饶专区采茶剧团演出的《茅家岭斗争》。演毕，郭老走上舞台亲切会见演员，赞扬他们“曲调优美活泼，表演细腻认真，很感人。”当时专署文教处长请郭老题诗，郭老笑说：“好是好，但听说你们上饶出产全国有名的粘须纸，如果用粘须纸题写，那我就满足了。”其实，“粘须纸”是上饶邻县铅山的特产。古时，是宫廷用纸，称之为“贡纸”。如今造粘须纸的作坊早就不存在了。文教处长星夜兼程来到铅山，在一位老先生家中收集到两刀。当郭老看到粘须纸时，就像见着老故友一样，欣喜异常，兴致所至，提笔挥洒：“内战内行纪上饶，江南一叶愤难消，茅家岭上英雄血，染通红梅万代飘。”气势飞动，雄健有力，这幅题词，后来被裱挂珍放在上饶集中营纪念馆内。郭老对粘须纸非常喜爱，风趣地说：“这剩下的粘须纸，可否作为我题词的酬劳。”一席话，说得在场的人都笑了。

王燕华“走为上计”　1968年，南昌市京剧团，采茶剧团的大部分演职员下放到新

建县松湖公社当“五·七”大军。当时天天叫“备战”，一切都要军事化。“五·七”大军的组织，县里叫“团”，公社叫“营”，大队叫“连”。下放在松湖的人员统属“五·七”大军松湖营领导，分散在各个生产队参加农业生产劳动。是年12月26日，“五·七”战士聚集在一起，热烈庆祝毛泽东主席生辰，首先举行了“敬祝”仪式，然后大家又齐唱了几首革命歌曲。因为大部分都是文艺界的，显得格外活跃。有人提议南昌市京剧团的张雯晴唱了一段《智取威虎山》中杨子荣的“时刻听从党召唤”，接着又有人热烈欢迎京剧名旦王燕华也来一段，并指定要她唱《沙家浜》中阿庆嫂的那段“风声紧”。王燕华清清嗓子，认真地唱了起来，谁知还没唱完，有一位“五·七”大军的头头把她打断：“别唱了！你这是什么意思？在毛主席生日期间唱“风声紧”是别有用心，是发泄对走毛主席指引的光辉道路的不满。”王燕华吓出了一身冷汗，看来在劫难逃，只有“三十六计走为上”，悄悄逃到上海去了。“五·七”大军松湖营的头头们闻讯后，立即赶到县里向团部汇报。团部亦认为是“阶级斗争新动向”，经研究决定，将王燕华开除出“五·七”大军，取消一切政治待遇和生活待遇，并向全县发出通报，随后又向上海王燕华居住地的保卫组发去一封公函，历数王燕华的“罪行”。王燕华听着风声，在上海不便久留，又赶紧逃到苏州乡下避难去了。直到“十年动乱”前夕，王燕华才返回江西，经过多方奔走，跑了好几年，最后才得落实政策，撤消处分，恢复工作。

谚语　口诀　行话　戏联

江西地方戏曲的谚语、口诀、行话、戏联极多，涉及面广。谚语、口诀既有对艺术实践的总结，也有艺人的艺事、戏德和艺术活动的通俗歌谚，还从另一个侧面揭示了艺人身处逆境中的苦难生活；行话又特别具有本剧种的地方特色，饶有风趣；戏联则丰富多彩，机趣过人，具有鲜明的指导性，深刻的哲理性和丰富的文学性。这里，仅选择有一定认识作用，并且流传较广的常用语，予以记述。

谚　　语

通用谚语

拳不离手，曲不离口。（艺人座右铭。）

夏练三伏，冬练三九。

常做手不笨，常练身子灵。

武功要练好，一年三百六十个早。

一日练，一日功，一日不练十日空。

一天不练手脚慢，两天不练丢一半，

三天不练门外汉，四天不练瞪眼看。

功底上身，一身披金。

千学不如一练，千练不如一演。

学时一大捞，用时线一条。（学艺须广收博采，上台才能得心应手。）

初学三年走遍天下，再学三年寸步难行。（指越学越知作艺之艰难。）

演戏碰了钉，方知艺不精。

各师各法，各庙各菩萨。（一宗一派，各有所长。）

井掏三遍出好水，人从三师武艺高。（功夫要深，学艺要广，方能独树一家。）

要演深，通古今。（指演员的表演要深刻，要演好剧中人物，必须掌握广泛的文化和生活知识。）

先看一步走，后看一张口。（指腿功和口功，是演员的两个重要关键。）

千斤白口四两唱。（道白比唱更难练。）

一招鲜，走遍天。（旧时艺人要闯江湖，必须身怀绝技。）

黄金有价戏无价。（一出好戏，价值无限。）

饶河班、信河班谚语

一脸神气两眼灵。（眼睛是灵活多变，富于表现力的器官。）

眼大无神，庙里泥人。

三分扮相，七分眼神。（运用眼神做戏，往往比扮相俊美而不会用眼睛做戏的演员重要得多。）

戏要做足，不可做尽。（要把戏演得到家、地道、含蓄、有余味。）

只能逼真，不能全真。（戏本来是假的，要以假当真。）

田靠人种，戏靠人唱。

戏是一样的戏，各自口里见高低。

唱中有情，情在声中。

不火不温，炉火纯青。（"温"的表演，常常节奏缓慢，"火"的表演，一味咆哮奔腾，两者观众都会生厌。）

一台无二戏，台上无闲人。（不论是主角、配角、或没有一句词的角色，都是全剧一个不可分割的组成部分。）

脸要有戏，唱要有味。

一身之戏在于脸，脸上之戏在于眼。

戏要"细"，不"细"不成戏。

唱戏要有气，演戏要有劲。

戏是死的，人是活的，死戏活唱。（即戏靠人演。）

站有站像，坐有坐像。

十戏九不同。

收腹挺胸，后直前弓。

饱打饿唱。（艺人在演出前对饮食的一种习惯。）

早扮三光，迟扮发慌。

内行一伸手，便知有没有。

看你有没有，先到马门口。（"马门口"即舞台的上场门。）

齐不齐，四面旗。（信河、饶河特别注意配角与下手的整齐。）

三四人千军万马，五六步万水千山。

一台无二戏，角色无大小。

红花虽好看，还要绿叶扶。

带戏出马门，下场不变形。

宁穿破，不穿错。

丑虽丑，要凑手。（指演出时相互配合。）

戏不够、神仙凑。（旧戏班到农村演出，为了延长时间，常扮神仙上场表演或在某情节中让神仙显现施法、捉妖等。）

若要甜，加点盐。（旧戏中，常常在悲伤处插科打诨，笑中含泪，更加动人。）

三步留一步，怕的是徒弟打师傅。

唱得好是戏饭，唱得不好是气饭。（指唱戏的艰难。）

帝王本无种，艺人倒有根。

戏上有，世上有。（舞台乃社会的真实反映与写照。）

上台一盆火，下台一炉灰，老来就是讨饭胚。（指艺人在旧社会的悲惨境遇。）

杨桂仙、红半天。（杨桂仙系赣剧信河班第一代女花旦，享誉赣东北广大地区。）

三天不见杨桂仙，急得个个要发癫。

赣剧子弟不要慌，年年都唱《沙家浜》。（文化大革命期间，百花凋零，一出“样板戏”可唱数年，这句话是赣剧演员们的自嘲。）

南昌采茶戏谚语

无旦不成戏。（采茶戏最早为“两小一丑”，“两小”即由两个旦脚扮演。）

戏假情真。

发不发，四十八。（指戏班能上演较多的剧目。）

一台锣鼓半台戏。（南昌采茶戏在没有管弦伴奏之前，是用锣鼓伴奏。）

打了锣鼓要戏唱。

坏戏锣鼓多。（与“戏不够、神仙凑”相似。）

帮腔的上不得台。（帮腔是由乐队担任，不能上台演戏。）

做灯做戏，过后无意。（台上表现得情真意切，结束后便很快淡忘了。）

灯真戏假传全无。（“灯真”指舞台演出时照明。“传全无”，指故事是虚构的。）

瞎子看戏，跟着叫好。（指乱起哄。）

红面子杀进，白面子杀出。（讥讽外行看戏。）

受不得气，唱不得戏。

台上是公子，台下是化子。（指旧社会艺人的凄惨生活。）

台上的疯子，台下的憨子。

唱戏先学声，打铁先打钉。

台上三分钟，台下三年功。

拉弓靠膀子，唱戏靠嗓子。

要练惊人艺，须下苦功夫。

外练身步法，内练精气神。

若要戏路通，全靠幼时功。

不经三冬两夏，不会唱做念打。

戏无情不动人，戏无理不服人。

三日不唱口生，三日不练手生。

力求一人千万，切忌千人一面。

角色无大小，配戏不配人。

七紧八松，六人过功。（指采茶戏“半班”形成后的班社人数。）

愿失一亩田，不失一句言。（指艺人唱戏时不能随意忘词。）

输钱不输气，卖掉老婆唱台戏。（指请班子唱戏相互攀比。）

只看见矮子看戏，没看见矮子省布。

好男不看三国志，好女不看采茶戏。

台上急急风，台步莫乱蹬。

落雨马前，天晴马后。（“马前”即加快速度，“马后”即放慢节奏。）

文堂是娘，武堂是爷。（“文堂”指琴师，“武堂”指鼓师。）

传艺一日，为父一世。

上台莫沾酒，错台自寻死。

跑调一半，塌板全无。（跑调比塌板还要好一点。）

一无麦子二无声，唱得曲子不好听。（“麦子”，引伸为“面”，即指扮相，声即嗓子。）

河里洗脚庙里歇，茶酒铺里过时节。（艺人流浪生活的写照。）

天下有三丑、王八、戏子、吹鼓手。（旧社会将这三种人贬为卑贱者。）

哭 了一世没爷的娘，睡了一世没脚的床。（“爷”指爹；“没脚的床”即指地铺。艺人在台上假戏真唱，在现实生活中睡地铺。）

祠堂庙角，有吃有乐。（唱戏人的自我安慰。）

台上迈方步，祠堂庙角住。

艺人不是一尊神，生就凡间流浪星。（指艺人为了糊口而流动频繁的流浪生活。）

戏子班，一日吃两餐；三日不唱戏，饿得口叹气。（指艺人演戏的艰难。）

上台富衣色穷骨，下台还是叫化胚。（“色穷骨”、“叫化胚”指艺人贫困潦倒的凄惨生活。）

高安丝弦戏、锣鼓戏谚语

千兵易带，一班难缠。

三年容易出个状元，三年难出一个子弟。

眼睛会说话，眉毛会传情。

表演看精神，眼珠是灵魂。

台上走神，台下走人。

不是戏不好，而是艺不精。

看山如山在，看水如水流。

演戏不动情，台下不同情。

唱戏吐字不清，莫怪台下走神。

唱戏吐字不清，等于钝刀杀人。

好角色冷戏唱热，差角色热戏唱冷。

唱动人心才算好，不动人心白劳神。

戏是一样的戏，各人演法见高低。

演戏不懂戏，犹如瞎放屁。

五年胳膊十年腿，二十年练好一张嘴。

抚州采茶戏谚语

三脚班三脚班，行头一个包，一班三五人，终日走乡间，饥食百家饭，睡觉睏台板，一年演到头，攒钱养家小。

春闲夏空，秋发冬忙。(演出时令。)

人戏神欢，合族平安。

没有清源庙，就没有万年台。

演戏无止境，轻快得不来。

宜春采茶戏谚语

一个包一只箱，闯东闯西吃四方。

三块门板一台戏。(最简陋的舞台也能演出。)

抢场如救火，帮声如救命。

一顶礼帽一件长褂，雪裙一条鼻须一挂，旦脚无衣台下借。(“雪裙”指旦脚围裙，因白色，故称。)

胡琴一响，有用有吃。

两张椅子一条凳，一张桌子扎帐帘。反顺胡琴两边座，三须灯盏挂台前。三小上台来唱戏，唱到鸡叫才熄灯。

四九寒天，班子落节。(戏班为了糊口，既使天寒地冻，也不得不赶时节演出。)

下穿罗裙上穿竹布褂，手拿手帕头插花，胭脂水粉脸上擦，男扮女装是小姐。

扯扯拉拉叫小花，不拉不扯不是小花，矮桩一踩乐哈哈，滑稽一耍笑掉牙。

礼帽一戴长褂洒洒,垫步一走文雅潇洒。白纸扇子摇摇摆摆,白衣青鞋圆场飞快。

口　　诀

饶河班、广信班口诀

擒字如擒虎,每字如圆珠,一字走了调,满盘都是输。

念白四字诀:气音字节。

喜怒哀惊,四状分清。

出马门,须臾不苟,进马门,三步才收。

脚尖对脚跟,膝头夹铜钱。(饶河、信河班旦脚演员练台步的一种方法。)

文扇胸,武扇肚,僧扇袖,道扇领,女扇鬓,老年人扇胡须,盲目之人扇眼睛。

花旦扇下巴,小生扇胸脯,花脸扇顶门,丑脚扇屁股。

赣南采茶戏口诀

三脚成班,

两小当家。

女脚伶俐乖巧,

男脚装癫卖傻。

唱了不舞,

观众看得苦;

又唱又舞,

看了笑痛肚。(这是赣南采茶戏的剧种口诀,因仅有二旦一丑,故名"三脚班"。传统剧目大多为反映民间生活小戏,以喜剧、闹剧为主,表演风格载歌载舞,轻松活泼。)

扇子花:

五指花,头朝天,

四指花,头朝前,

三指花,打四边,

二指花,摇胸前。

耘、按、抓、抖靠肚面。(扇子花为赣南采茶戏最为常见的一种表演形式,由五指花到二指花都有一定之规,既能单手打,也能双手双扇同打,尤以丑脚打扇子花最为丰富,样式繁多,翻变灵活。)

单水袖:

摆动像狗尾,

站势吊马脚；

游龙走蛇过，

龙头又凤尾。（“单水袖”即单袖筒，长二尺，演员右手打扇子花时，左手则相应甩单袖筒。）

三桩矮步：

老虎头，鲤鱼腰，

双手柔如月，

下身轻飘飘；

腰腹稳紧住，

膝头定三步。（这是丑脚表演最基本的一种步法。扇子花、单水袖、三桩矮步三项构成了赣南采茶戏丑脚独具鲜明特色的表演风格。）

丑脚：

蛤蟆腿，

狗牯尾，

三节腰，

簸箕背。

画眉跳架，

侧手侧脚侧背，

矮步相配。（丑脚必须掌握的姿势。）

旦脚：

画眉眼，

荷包嘴，

蝗蜂腰，

撑抖腿，

腰带飘摇，

八字花配。（旦脚必须掌握的姿势。）

行　　话

饶河班、广信班行话

过把——转移演出点。

进把——进入一个新的演出点。

出把——演完戏离开演出地。

把下——戏班临时住处。

一把戏、一票戏——一个演出点所演的戏。

前找——演出正戏前加一折戏。

后找——演出正戏后加一折戏。

水词——演出时，演员即兴的念白与唱词。

马前——演出时，加快速度。

马戏——临时删减的戏。

马后——故意放慢演出节奏，多因某角误场或时间不够所致。

回戏——戏班原与某地定好演出，因故不能演或推迟演期。

神童子——小生。

飘佬倌——正生。

白胡子——老生。

剪皮佬——小旦。

苦莲子——正旦。

苍皮子、木莲壳——老旦。

叫鸡公——大花、二花。

豆腐干——小花脸。

槌皮子——司鼓。

牵皮佬——主胡。

甩碗——演戏。

打浪——台下观众你挤我涌。

放排——同台演戏，某甲忘了词或站错了地位；某乙乘机加“水词”说他。

烂账——戏班的胭脂水粉等化妆用品及茶叶、黄烟等锁碎开销。

烂牌——戏班在农村演出时吃“供饭”用的牌子，用竹篾削成，长约二寸、宽一寸，上有小孔，用铁丝串在一起，上写艺人姓名，由戏班给东家分给供饭户。戏毕，农民按牌唤叫，艺人随之入其家用膳。

水牌——即戏牌，由总管在上面写出当日所演出的剧目与角色名单，挂在后台。

高头子——骑马。

挽　手——马鞭。

洒珠子——流泪。

卖骡子——下跪。

掩扇子——关门。

洋　盘——外行。

推　昏——梦。

震天子——雷。

七八子——鬼。

爬山子——老虎。

溜丝倌——蛇。

坎　佬——衣。

岔　佬——裤。

千筒子——袜。

踢公子——鞋。

连巴子——钱。

灰单子——被。

鲜老倌——肉。

下河东——鱼。

丝老倌——鸡。

丑老倌——牛、牛肉。

滚龙子——蛋。

双合印——豆干。

抓巴子——菜。

汗氏倌——饭。

盆　佬——稀饭。

受——吃。

仰　佬——碗。

受了几仰佬——吃了几碗饭。

扒　头——筷子。

狐氏倌——妇女。

野猫头——没教养的人。

南昌采茶戏行话

打　路——打前站的联系人。

驻　把——宿处。

坐　把——因故演不成戏。

整　马——戏班人数。

望乡子——戏台。

踩横板——走台排戏。

风雨台——寺庙舞台。

造　弯——唱戏。

亮　子——油灯。

摆　平——睡觉。

拖篷子——棉被。

收　寒——吃饭。

收台子——喝酒。

顺水子——桥。

冲顶子——塔。

皮老头——狗。

遮　子——伞。

吊　脚——有戏演。

连　张——纸币。

流——一。

奶——二。

汪——三。

子——四。

拱——五。

龙——六。

黑——七。

排——八。

周——九。

齐——十。

赣南采茶戏行话

堂子内人——本班社的人。

外山伙佬——班社外的人。

响阳老子——唱戏。

攀尖子——师兄弟妹。

徒板京——徒弟。

大　风——唢呐。

八足虫——笛子。

打　铜——打锣鼓。

跳　板——戏台。

爱　莲——打彩。

辗——吃。

抄　早——做饭食。

辗　早——吃饭。

辗塌子——吃菜。

辗　老——吃酒。

辗兴来——吃得多。

叩　赏——讨饭吃。

顺条子——筷子。

呼杓子——调羹。

兰花子——碗。

金珠子——米。

黄壳子——谷。

早仓古——饭。

黄　汤——茶。

圈　子——城。

朝阳子——店。

西王丹——药。

孤　丁——一。

拣　丁——二。

参　丁——三。

方　丁——四。

全　丁——五。

高　丁——六。

秋　丁——七。

眉　丁——八。

勾　丁——九。

贯　丁——十。

抚州采茶戏行话

造万事——演戏。

顶衙门——顶角色。

顶　子——演员。

男巴顶子——男演员。

卷巴佬——女演员。

洋顶子——观众。

苍顶子——老生。

苍巴佬——老旦。

丑巴佬——彩旦。

合　戏——对台词。

超筛子——开锣。

起步水——开唱。

献　皮——中止唱段。

冲　皮——延长唱段。

割血衫——道白。

跷　条——走步。

出扇子——出门。

朝　枪——台上表演失误,无法收场,后台呼演员撤下之暗语。

炕　子——睡觉的地方。

亮老倌——喝茶。

猛　丝——黄烟。

卷　丝——香烟。

红水子——茶。

宜春采茶戏行话

过　把——过演出点。

摇　子——筷子。

姜片子——肉。

摆尾子——鱼。

长褂子——小生。

短褂子——小丑。

朵花子——花旦。

莫妹子——青衣。

榨壳俚——娃娃生。

烂褂子——穷秀才、娄阿鼠之类。

声　口——嗓子。

落把子——住的地方。

叠坏话——说行话。

爬山子——老虎。

皮条子——狗。

一字子——蛇。

魁老倌——鬼。

开花子——伞。

银——一。

月——二。

汪——三。

则——四

中——五。

未——六。

申——七。

章——八。

爰——九。

足——十。

戏台楹联

进贤万寿宫风雨戏台楹联

此曲祇应天上有；

今朝都到眼前来。（摘唐代杜甫、元稹词句为联）

吉水县盘谷乡大禹庙戏台楹联

咫尺往来千里外；

百年名利一宵中。

南城县睦安乡磁圭戏台楹联

檀板轻敲量出当年景象；

寓褒寓贬暗装一部春秋。

高安县荷山寨陈村万年戏台楹联

仰止遐观象石泻清泉爽漱；

山鸣谷应荷峰传玉澜金声。

泰和县石台寺戏台楹联

比户答神府，何妨歌舞楼台大开生面；

居乡永古鉴，只此衣冠优孟而动人心。

瑞昌县大德山刘家祠堂戏台楹联

富贵功名一场幻境；

风花雪月千古传文。

临川县罗湖廖家戏台楹联

琴韵清徽声吐汉苑；

笙歌嘹亮响彻云霄。

金溪县珊城乡杨坊村戏台楹联

做字中有古，古当今做，做不尽花花世界；

戏字半边虚，虚当实看，看起来事事人情。

修水县小溪村三帝殿戏台楹联

乐奏金鸣，当年之君臣父子兄弟夫妇朋友俨若；

声传玉笛，昔日之富贵贫贱尚且廉节忠孝依然。

乐安县南村前团仰山庙戏台楹联

把庐山面目装成一段风月烟花何妨巧为打扮；

借优孟衣冠演出几般忠孝廉节讵客认作戏文。

赣州市桥东七里乡仙娘庙戏台楹联

（其一）

不籍丹青作画图；

居然声色忘古今。

（其二）

古道本无文，何竟以文为戏耍；

世情都是戏，不妨将戏畅文机。

（其三）

万古文章归一曲；

千秋事业尽三觞。

泰和县赣溪乡桃源村石台寺戏台楹联

邪正总难淆，休怪这般假意假情到今亏他演出；

是非当自审，要留那种好模好样再与后人看来。

乐平县众埠乡徐家村戏台楹联

（其一）

天地一戏场，未到团圆，知谁贫贱知谁富贵；

古今真角色，非终落幕，霎时将相霎时公侯。

（其二）

指点间善恶分明，或贬或褒，戏中亦寓春秋法；

口头上是非毕见，若吟若讽，歌内如闻风雅音。

乐平县堪上乡南岸村戏台楹联

悲欢离合唱出千秋恩怨；

笙歌鼓乐奏尽万古佳音。

乐平县高家乡北山村戏台楹联

古古今今今作古；

实实虚虚虚为实。

乐平县黎桥乡胡家村十月初一演戏楹联

黎桥村年年小阳俳优闹初一；

舞台上夜夜大酉演唱到三更。

乐平县文山乡孟桥村徐氏祠堂戏台楹联

装点奸佞发人深省；

揣摩忠孝动我遐思。

乐平县鸬鹚乡韩家村戏台楹联

（其一）

做到浓时忘是假；

看到味处俨然真。

（其二）

未到团圆每恨忠奸无报应；

及观结局始知善恶自分明。

（其三）

古乐何如今乐美；

新台却胜旧台戏。

乐平县镇桥乡浒崦晴雨戏台楹联（清末举人徐凤钧作）

（其一）

浒崦拥春台，媲联程灏文章久看愈好；

鸣山峙面镜，欢照古公业绩焕发英姿。

（其二）

耳膜放聪，细听南腔北调；

脚跟站稳，切莫东倒西歪。

（其三）

眼前抬高，不怕前头遮住；

脚跟站稳，何惧后面挤来。

乐平县临港乡万年戏台楹联（齐伯儒作）

白面书生，问心中空空如也；

红颜娘子，看足下悠悠大哉。

吉安县张文澜家庭戏台楹联

大花唱小花唱，唱起来有多无少；

老旦戏正旦戏，戏都是弄假成真。

玉山县溪东社戏台楹联

（其一）

调出伶伦新律吕；

谱成史册大文章。

横额：妙入神。

（其二）

声传霄汉云直驻；

音入深水鱼出听。

横额：驻云飞。

上饶县源塘坞祠堂台楹联

非幻非真只要留心大结局；

或今或古谁知着眼好排场。

横峰县灵镇殿庙宇台楹联

吹拉弹唱献演三唐史鉴；

看了戏去胜读一部春秋。

武宁县石渡洞口街余氏祠堂台楹联

洞见古人真面目；

口传历代大文章。（以地名“洞口”为首字作联）

武宁县鲁溪乡田坂村古戏楹联

戏中有戏，戏外有戏，观戏者曾经演戏；

台上登台，台下登台，搭台人也会拆台。（该村乡民柯勉斋，在国民党竞选国大代

表时，因不愿投票，率众演戏，故撰此联悬于舞台上）

武宁县船滩乡石坑村傅家祠堂台楹联

遗像仰云台，如许伟大战功，好凭排演；

忠魂吊石壁，无限低徊感慨，尽寄管弦。

彭泽县黄板桥乡祠堂台楹联

方开锣，四面纷来，闲看世路逢迎，登台若此；

忽收场，霎时消尽，猛省人间富贵，结局如斯。（清道光十三年（1833），该村汪鹄堂为黄板桥演青阳腔戏庆贺中举而作此联以讽之）

彭泽县城外马路口万年台楹联

貂蝉，一弱女也，何必为？都因小妮子丽质倾城，赢得千秋传艳史；

李郭，二小人耳，奚足道！只惜蔡中郎才华盖世，可怜一曲听焦桐。（清光绪元年（1875）演九江青阳腔《风仪亭》时，该县县志主修张醉六撰写）

永修县滩头乡万年台楹联

拯溺宜“恩济”、我太公望“湾头”理丝、“滩头”垂钓。展六韬伟略、终于“大树”雄威。观箫韶九成、更何须“新屋”添筹，“高楼”瞰敌；

“杜蘼”利“用谦”、予小子发“北山”遣使、“东山”劳军。尽一生精力、安敢“游田”逸志。听“琵琶”一曲、最难忘“江村”醉月，“芋坂”锄云。（1924年冬，永修滩头乡王姓十四村举办十年一度的“万人缘”会戏，此联嵌入了十四个村名，悬于舞台两则，以记其盛）

广昌县甘竹大路背刘家戏班演戏楹联

际月朗中秋曲咏霓裳祗为歌功颂德；

仰神灵万古调和管龠无非沐泽酬恩。

乐安县小金竹观音堂戏台楹联

我这一个慈航本是现身设法；

尔那十方善信都来翘首观光。

万载县三兴乡沙潭村澄渡水府庙台楹联

（其一）

水府啭珠喉藉荐千秋蘋藻；

江城吹玉笛洵飞五月梅花。

（其二）

古渡绕红腔澄水利济风从律；

清潭盈紫韵灌江奔流月有声。

元宵戏戏联

千门烟火笙歌里；

午夜楼台锦绣中。

清明节戏联

柳烟低弹、麦浪遥翻偕彩袖、蹁跹点缀残春景色；

矧笛初传、莺簧屡哢维新声、嘹亮宣扬首夏清和。

茶忙戏联

出言无戏，恰好戏来，且做几台戏看；

有事难嬉，相邀嬉去，也偷几日嬉闲。

禳火戏联

休一社之体祥，人歌安吉，户庆盈宁，藉支荷十里香，浮咸阳圣德；

溯甘年之旷典，韵叶椅桐，音谐石木，凭霓羽百般调，转爰颂神庥。

端阳赛龙舟戏联

活泼泼，柳渡双溪，从瞻水马飞鸠，舞袖便娟，夹岸彩旗穿丽日；

响铮铮，琴横一案，共活龙舟夺锦，临波笑脸，声扬美德引熏风。

浴佛节戏联

选佛场开，祭单于年华，又教诸星群伦，或歌且舞；

迎神曲奏，聆伽陀鼓吹，须悟莲台妙缔，是色皆空。

会戏戏联

陆海蜃楼何减蕊宫十二；

瑶池凤管依然羽曲三千。

求嗣戏联

同是一刘郎先贫后富；

联生双贵子昨夜今宵。

乡约戏联

峭壁春红仁里风光不老；

澄潭秋月永川景色皆奇。

较正度量器会戏联

以信义作权衡奠价无欺贵贱高昂归画一；

使菽粟为水火丰歌有兆管弦丝竹渡春三。

禁戏戏联

申禁有明条，看今朝演古重台，莫把作快意适观，歌象德，舞象功，远溯遗规遵法守；

献生须届节，缅尔日敛函击鼓，非徒怅春游胜景，丰斯祈，社斯会，恩铭归里普仁声。

目连戏戏联

（其一）

玉帝起贪心，见傅相建七日道场，便使金童玉女，前护后拥引登仙界；

阎王真小气，闻刘氏吃几片狗肉，即差牛头马面，生擒活捉打下丰都。

（其二）

逼母进花园，罗卜怎称孝子；

遣子去贸易，刘氏何算罪人。

（其三）

强盗修心，劝男子勿迷末路；

金枝割舌，戒妇人莫使冷言。

（其四）

十月小阳春，建十日道场，保育十方清吉；

五更天欲曙，开五门地狱，普度五鬼超生。

（其五）

佛法无边，飞锡度开千丈地；

考诚有威，救亲直上九重天。

无考戏联

盛世无音；

空谷传声。

舞台小天地；

天地大舞台。

英雄儿女事；

丝竹管弦声。

低昂赴节随歌板；

檐荡回风舞落花。

有声画谱描人物；

无字文章写古今。

布文修武宛然经济；
嬉笑怒骂俱是文章。

护佑扶持逢八月神仁堪咏；
生旦净丑贺千秋风雅可歌。

时逢二月初旬，演古敬菩提，愿期得五风十雨
节迎百花生日，登台听击鼓，好催开万紫千红。

社主山前方寸地，阅尽千秋善恶；
南兴台上咫尺间，踏遍海角天涯。

鼓乐齐鸣，有典模，有训诰，文中子着意来看，休言戏无益；
笙歌嘹亮，曰喜怒，曰哀惧，尔小生传神演出，总要人称奇。

特地设楼台何必龙山嘲落帽；
傚古传雅颂依然流水赏知音。

雅曲清歌且过来听弟子唱唱；
忠臣烈妇好回去与儿女谈谈。

两舟同行，橹速（鲁肃）不如帆快（樊侩）；
八音齐奏，笛清（狄青）怎比箫和（萧何）。

善恶分明，青梅煮酒会英雄；
郎才女貌，香球千里寄姻缘。（此联嵌入青阳腔剧目《青梅记》、《香球记》剧名）

岁事自酬年，庙祀外，试看这打打吹吹，且歌且舞均如意；
世间皆幻景，戏文中，又论甚真真假假，入情入理总动人。

台上笑，台下笑，台上台下笑惹笑；
看古人，看今人，看古看今人看人。

又敷粉又点珠又画眉谁说心之不同如其面；
忽父子忽兄弟忽君臣我问卿乎万变可离宗。

工农商学兵，生旦净末丑，亦官亦民亦文亦武亦古亦今亦中亦外，行行戏曲技艺皆以唱做念打吹拉弹击为基本功，须勤学苦练，好上加好；

喜怒哀乐愁，酸甜苦辣咸，是爱是憎是荣是辱是真是假是忠是奸，般般内心世界全靠手眼身步声神情态来形象化，务深雕细描，精益求精。

传　　记

传　　记

周德清（1277—1365）　元代戏曲音韵学家，戏剧理论家。字日湛，号挺斋，高安县暇堂人（今杨圩乡老屋周家）。据《暇堂周氏族谱》所载，周德清系北宋哲学家周敦颐的六世孙。曾祖父周京，当年曾为盐邑《新昌》令。到元至正二年（1342），周德清从吉安返回故乡，主持编修《暇堂周氏族谱》。周一生穷困潦倒，客族异乡，过着"歌台舞榭"的浪游生活。他自称"尝游江海"，先后漫游过庐山、鄱阳湖和大都（今北京）等地。从十八岁起即从事散曲创作，三十余年，作品颇丰，但多佚失，见于《朝野新声太平乐府》的，仅有小令二十五首，套数有三种。元代学者虞集称他"工乐府，善音律"，尤以散曲功力最深，音节流畅，词采精妙，影响极大。据《录鬼簿续集》云："德清之韵，不但中原，乃天下之正音也。德清之词，不惟江南，实天下之独步也。"他的朋友琐非复初赞他"所作乐府、回文、集句、连环、简梅、雪花诸体，皆作今人之所不能作者。"他的《中原音韵》是为北曲的用韵而作，正如他在序言中所云："言语一科，欲作乐府，必正言语，欲正言语，必宗中原之音。"该书内容分《韵谱》和《正语作词起例》两大部分，将平声字分为阴平、阳平两类；将入声字分别派入平、上、去三声。从此戏曲家依据它来作曲，戏曲演员也都是依据它来正音咬字，规范语言。这部著作，在中国音韵学史上作出了很大贡献。

赵善庆　元代杂剧作家。字文贤，又别作赵孟庆，字文宝，饶州乐平（今乐平县）人。生卒年不详。大致活动于元代末年前后，善卜术，任阴阳学正。著有杂剧八种：《孙武子教女兵》两本、《醉写满庭芳》、《村学堂》、《烧樊城糜竺收资》、《姜肱共被》、《负亲沉子》、《褚遂良掷笏谏》及《唐太宗骊山七德舞》（一谓《周幽王骊山七德舞》）各一本，今俱失。《雨村曲话》引《涵虚曲论》称他的作品如"蓝田美玉"。元钟嗣成《录鬼簿》把他列为"方今知名才人"一类。明初戏曲家贾仲明所增补的天一阁本《录鬼簿》中补录挽词云："《姜肱共被》弟兄情，《糜竺收资》货币盈，《褚良》北诏忠直性。居饶州，住乐平，为阴阳教授经营。《骊山七德舞》，《孙武教女兵》，德在明明。"据一些零星记载，他写的杂剧大多是历史题材，对弋阳腔连台本戏的形成和发展有一定的影响。

刘婆惜　元代杂剧女演员。抚州人，元至正间活跃在艺坛。生卒年月不可考。自幼天性聪慧，兼通文墨，善歌舞，又会滑稽表演，占词度曲，皆可随口而出，深受达官贵人看重

和赞赏，饮誉江西、湖南、湖北数省。她与江西元帅蓝楚芳过往甚密，经常在筵席间唱和应酬，蓝歌〔落梅花〕上韵，刘当场接唱下阙，才子佳人，诚不多见。后来与梅州推官儿子三舍相好，连夜私奔，被丈夫李四发现，寻获告官，无颜以对，乃决计独身一人前往广东台山沿海一带隐居。路过赣南，刘听说赣州监郡全普庵（号子仁）原是礼部尚书，此人为官清正，为人风流，公余时常偕文人学士饮酒赋诗，便慕名造访求见。其时正值郡府宾朋满座，门卫将她迎进，邀其入席佐尊。全酒兴大作，折取庭前青梅一枝，口念《清江引》"青青子儿枝头结"一句，令众人接唱，在座宾客皆未能答上。此时，刘慢慢提衣款步，趋上前说："能容妾续续词么？"全欣然同意，刘应声而续："青青子儿枝头结，引惹人攀折。其中全子仁，就里滋味别，只为你酸留意儿难弃舍。"全听后拍手称赞。于是留住赣州，娶为偏房，宠爱无加。明人汪廷纳曾将这桩艳事演为杂剧《青梅佳句》传唱，后陈友谅兵临赣州，全殉节尽忠，《青楼集》说"刘克守妇道，善终于家。"又据《说集》所载：全死后，刘不知所终。

朱　权（1378—1448）　明代戏剧家、戏曲理论家。自称大明奇士、别号臞仙、涵虚子、丹邱先生。明太祖朱元璋第十六子，洪武二十四年（1391）受册封为亲王，洪武二十六年封藩于大宁（今河北长城以北，内蒙古西拉木伦河以南），是为宁王。永乐元年（1403）二月改封至南昌，仍沿用宁王旧称。改布政使衙门为宁王府邸，谥献，世称宁献王。因燕王朱棣邀朱权举兵共图大事时，曾许诺事成"当中分天下"。朱棣称帝后，不践前约，朱权自知不但得半壁江山无望，恐有杀身之祸，因此到达南昌后，韬光晦迹，采纳龙虎山四十三代天师张宇初的建议，在南昌市郊新建县境的西山缑岭建造一座道宫，奏请赐额"南极长生宫"，藉以表明不再参与政事，脱离红尘的心迹。朱权在南昌期间，或在宁王府鼓琴读书，或到南极长生宫隐逸修道，避开与官场应酬，多与文人学士往来，并专心致志研习戏曲及著书立说。朱权著作甚丰，达数十种，仅戏曲理论著作有《太和正音谱》、《务头集韵》、《琼林雅韵》三种，后二种已失。《太和正音谱》两卷，一名《北雅》，选录北曲曲牌三百余首，是现存最早的北曲谱。书内附有元、明杂剧作家、作品的名称和戏曲术语及其有关唱曲的论述，有《神奇秘谱》三卷；上卷《太古神品》，中、下卷《霞外神品》，共收《广陵散》、《梅花三弄》、《潇湘云水》等琴曲六十三首，保存了不少前代琴谱和民间传谱，也是我国现存刊印最早的琴曲集。另有《琴阮启蒙》一卷，详尽介绍了奏琴要领，为琴学的重要资料。所作杂剧亦不少，已知的有《辩三教》、《瑶天笙鹤》、《豫章三害》、《白日飞升》、《独步天罗》、《九合诸侯》、《肃清瀚海》、《卓文君私奔相如》、《客窗夜话》、《勘妒妇》、《杨娭复落娼》、《烟花判》等十二种，现存《私奔相如》（四折）及《独步天罗》两种。因朱权是净明派信徒，崇奉道家学说，所作杂剧有不少是取材道家故事，作品中充分反映了他托志于道的尘外思想。英宗正统七年（1442）十二月，朱权又在南极长生宫后面营造生圹，正统十三年无病而逝，终年七十岁，入葬生前自建的陵墓。

谭　纶（1520—1577）　明代戏剧活动家。字子理，号二华，宜黄县谭坊人。明嘉靖二十三年（1544）进士，授南京礼部主事，迁台州（今浙江临海）知府，后迁海道副使，又迁右

参政。嘉靖四十二年，以右佥都御史巡抚福建，后以兵部右侍郎兼右佥都御史总督两广军务。隆庆元年(1567)，以兵部左侍郎总督蓟辽、保定军务，后擢升兵部尚书。乃嘉靖、隆庆两朝军政重臣，抗倭御寇，屡建奇功。谭纶虽然长期主持军务，但他博学多才，且"殆心经济，兼好声歌"，熟习曲律，酷爱戏曲，"凡梨园度曲，皆亲为教演，务穷其巧妙"。在其任职浙江期间，正值海盐腔在南方盛行，谭尤为尝识，随军蓄养海盐戏班，其领兵转战数省，将海盐腔传播各地。嘉靖四十年，谭纶丁忧回籍，并将浙江的海盐戏班带回家乡，"以浙人归教其乡子弟"，宜黄弟子争相习度新曲，很快扩大到临川，南昌等地。特别在士大夫阶层中广泛流行，许多名门望族，纷纷置办家班。万历年间，南昌王府大会各路海盐腔名伶女优合台串演，盛况空前。海盐腔的引进，使宜黄旧腔变新调，大大促进了宜黄戏曲的发展和繁盛。

汤显祖(1550—1616)　　明代戏剧家、文学家。字义仍，号海若，海若士，一称若士，别署清远道人，所居名玉茗堂，临川县(今抚州)人。生于书香门第，少小即有文名，五岁所属对，十三岁补褚生，二十一岁中举，后以拒绝首辅张居正延揽，至三十四岁始成进士，历任南京太常寺博士、詹事府主簿、礼部主事。万历十九年(1591)上《论辅臣科臣疏》，针砭时政，弹劾大学士申时行，贬为广东徐闻县典史，旋改任浙江遂昌知县，灭虎纵囚，广施德政，又以抑豪强触怒权贵被劾议。万历二十六年弃官归里，家居二十年，未再出仕，终老临川。他曾从泰州学派罗汝芳读书，又受李贽反道统思想影响，并与僧人达观相友善，反对封建正统理学束缚，因而晚年滋长了佛教、道教的出世思想。创作方面主张言情尚真，反对拟古和拘泥于格律，与后七子的形式主义文风和沈璟过于讲求声律相对立。一生作



传奇五种：《紫箫记》、《紫钗记》、《还魂记》、《南柯记》、《邯郸记》。除《紫萧记》为中途辍笔的半部分作品外，后四种世称《临川四梦》或称《玉茗堂四梦》。"四梦"均据前人传奇或话本小说改衍成戏剧的，《紫钗记》据唐蒋防《霍小玉传》，《还魂记》据话本《杜丽娘慕色还魂》，《南柯记》据唐李公佐《南柯太守传》，《邯郸记》据唐李既济《枕中记》。其中《还魂记》(全名《牡丹亭还魂记》)最负盛名。作品衍杜丽娘和柳梦梅生死离合爱情故事，以揭露封建礼教对青年男女理想生活的摧残和封建家庭关系的冷酷虚伪。杜丽娘勇敢冲破封建藩篱，生死不渝地追求自由幸福的精神生活，表达了作者情之所至，"生者可以死，死可以生"的以情格理的主张。杜丽娘喊出的"这般花花草草由人恋，生生死死随人愿，便酸酸楚楚无人怨"，正是那个时代青年妇女的心声。作品所揭示的主题具有鲜明的反封建倾向和追求个性解放的进步意义。其它三"梦"，对当时黑暗政治现象也进行了无情暴露和有力抨击。其戏曲作品语言先是俊逸清丽，后转而平朴洒脱，在浅深、浓淡、雅俗之间，以梦入戏的艺术构思显示

出浪漫主义特色。明清两代有些戏曲作家摹拟其文词风格，被称为“玉茗堂派”或“临川派”。汤在《清源师庙记》等文中，就戏剧与生活的关系、演员的自身修养及表、导演等戏曲理论问题也提出了许多精辟的见解。汤显祖戏曲作品被翻译成多种文字，在国际上广泛流传并有极大的影响，与英国莎士比亚同誉为“东西剧坛伟人”。

刘仁全(1555—1638)　明代戏曲活动家。又名一文，号两全，赣县睦埠人。读书甚多，后经商往来于金陵、南昌等地。明万历三十八年(1610)前后，他邀集一批私塾学馆的师生，以田村高腔坐堂班为基础，吸取民间锣鼓曲牌，将迎神赛会时扮演的神话和历史故事串演成戏，并袭用弋阳腔班社的演出方式及部分剧目，尝试舞台演出。以刘仁全为首的这一戏曲艺术群体，经过三十年的艺术实践，积累了一批剧目，培育出一批人材，逐步形成了颇具规模的戏曲班社。该班于清顺治三年(1646)正式定名为“玉合班”，这是东河戏最早的职业性班社，刘仁全是该班的创建人。

郑之文(1574—1645)　明代剧作家。字应尼，一字水廉、豹先，号愚公，又号豹卿，南城县人。明万历三十八年(1610)进士，曾任南京工部主事，真定(今河北正定)知府等职。他一生曲折坎坷，经历攻读应试，入仕免官，居家著作三个阶段。明万历三十五年第一次应试落第后，他清楚地看到了当时官场的弊政劣迹，对明朝晚期的黑暗社会深表不满，与之进行了不懈的斗争。免官返乡后，他“闭门居家三十年，足不履公门，潜心著述”，并常游戏曲场中，熟习艺伶歌伎的生涯，同情他们的境遇，以戏剧、文学的形式揭露和抨击当时社会的腐败和罪恶。所著传奇《旗亭记》、《芍药记》和杂剧《白练裙》等一时蜚声文坛，影响深远(北京图书馆现尚存明、清刊本)。传奇《旗亭记》是郑之文的代表作，写于明万历三十一年。该剧描写北宋末金兵占莱州，宋官董国度拒仕隐居，并与当地女子隐娘成婚。这部长达四十出的剧本，他竟以“浃日”(十日)写成。友人汤显祖读后深为感动、钦佩，欣然挥毫为《旗亭记》作序，誉之“勃勃有生机，词人之笔机”。“其事可歌可舞”，是一部“完大义于山河乱绝之际”的好戏。杂剧《白练裙》为郑氏明万历三十六年涉游金陵(今南京)时与吴兆熊合著，今无存。该剧尖锐地抨击了当时社会上的邪风恶习，相传在金陵连演百余场，座无虚席。崇祯时，礼部侍郎钱谦益有诗云：“子弟犹歌《白练裙》，行人尚酹湘兰墓”。另有文集《远山堂集》、《锦砚斋集》等。

王有信　明代海盐腔演员，艺名王郎。临川人，生卒年月不详。万历二十六年(1598)前后在世。他毕生以演汤显祖名著为荣，对汤氏《四梦》认真研读，细心体察，刻苦琢磨，承汤显祖传教，擅演《牡丹亭》。万历三十年，曾随临川班在南昌滕王阁演唱海盐腔《牡丹亭》，通宵达旦，观者如痴如醉。精彩的表演使汤显祖情不自禁地写下了《滕王阁看王有信演牡丹亭》七绝诗二首，盛赞他表演艺术之精湛。汤显祖常邀请他在南昌、抚州等地为皇亲宴集和文人诗会献艺。万历三十三年，他在玉茗堂扮演杜丽娘，深受士大夫的喜爱，黄汝亨在看他演出后，曾记述了演出的情况，说：“一曲牡丹词，歌者王郎其声琅琅，似笙簧中

出。”当时饮誉五峰(临川及邻近诸县),名噪南昌。

邹　山(1645—1740)　清代戏曲作家、文学家。字少水,号峰佣待贤,又号乐余园主人,宜黄谭坊人。他出身贫寒,少年丧父,又值明末清初,社会动荡,家贫如洗。青年时代便远离故乡,四海为家,南游白门(南京市旧时的别称)、苏杭、湖广、云南、贵州,北走虚龙寨,纵情山水,足迹所至,几乎大半个中国。他说话有点口吃,但处事机敏,谈吐风趣,经常是几句话便引人发笑。为人和善可亲,胸襟旷达,处世乐观。曾在江宁执教数年,后又受聘于福建建宁修志,并三次进京任教,常随官视学,至八十一岁还乡养老。他身体非常康健,精力充沛,九十五岁高龄还可登高望远,口能吟诗,手足自如。

他一生不贪功名利禄,勤于著述。对诗词很有研究,尤精古文辞章,游记自成一格。著有传奇《双星图》,演牛郎、织女故事,但与民间传说不同。牛郎、织女成婚后,男荒于耕,女怠于织。蚩尤乘机扰天宫,牛郎、织女历经艰险,复再团圆。剧中有蚩尤练旗军的故事情节,似对当时满族统治有所感慨。他在自序里说:“黄姑织女两星之事,自元以后,曾无谱为传奇者。盖以其非佛非仙,非人非鬼,欲敷其事,得其情,实难耳。”此剧今收入《古本戏曲丛刊》第五集。还著有《建宁志》、《瓯宁记略》、《白门吴越游草》、《填词四种》以及《乐余园百一偶存集》等。

唐　英(1682—1756)　清代戏曲作家。奉天(今辽宁沈阳)人,满族(隶汉军正白旗)。字俊公(又作隽公),一字叔子,号蜗寄老人,陶成居士,又号陶人,人称古柏先生。出身于满族包衣,十六岁起供役于养心殿,长达二十余年,在内廷交结了众多文人学者以及“南府”内的艺人。雍正元年(1723)他授内务府员外郎,雍正六年,奉使驻景德镇窑厂署,佐理陶务,充驻厂协理官,后出使淮安关管理关务,亦兼陶务,又调任九江关监督兼管陶务,旋调粤海关监督,复返九江关监督兼管陶务,直至乾隆二十一年(1756)八月二十一日经奏请解任,是年末卒。他在景德镇督窑期间,成绩卓著,所督造瓷器,世称“唐窑”。他还曾兴办书院,设义渡、立义学,赈济灾民等。唐英多才多艺,“工山水人物,工诗,能著,长于篆刻”,“其画无体不工,兼擅分隶书”。尤其长于戏曲创作,与著名的戏曲作家蒋士铨、董榕等,交情甚笃,他府中蓄有昆曲家班,昆曲名小旦吴大有,为其家班成员之一。



唐英的戏曲作品不少,今存戏曲集《古柏堂传奇》,一名《灯月闲情》,收有剧本十七种。其中《天缘债》、《巧换缘》、《梅龙镇》、《面缸笑》、《梁上眼》、《芦花絮》、《十字坡》、《双钉案》、《三元报》、《英雄报》十种均由当时流行的民间乱弹剧目改编;而《转天心》、《笳骚》、《清忠谱正案》、《佣中人》、《虞兮梦》、《长生殿补阙》、《女弹词》七种属纯粹的“雅部”创作。所著《陶人心语》一书,保存了当时的戏曲资料。又曾为张坚的《梦中缘》传奇作序。他的不少作

品被改成京剧，至今仍活跃于舞台。

蒋士铨(1725—1786)　清代戏曲作家、文学家。字辛畬，一作辛予、心余，一字苕生，号清容，又号定甫，别署离垢居士，铅山县人。父蒋坚，年四十六游南昌时，赘钟氏，生士铨。钟氏教子有方，士铨四岁时，乃缕竹丝，为波磔点画，合而成字，朝夕教之，能默识。九岁时，教以《礼记》、《周易》、《毛诗》和唐诗、宋词。十一岁，其父缚之于马背，携游太行、山东、河北、山西等地。二十二岁始返铅山，就读于铅山马弄张氏直园。是年应童子试，拔第一，入县学，以“孤凤凰”呼之，有奇才之目、“国士”之称及“江西才子”等誉。乾隆十二年(1747)中举，以后几度出游，遍访海内外知名人士。乾隆十九年，授内阁中书。乾隆二十二年，成进士，改庶吉士。乾隆二十五年散馆授编修。乾隆二十七年充应顺天乡试同考官，旋充《续文献通考》纂修官。居官八载，誉满京华，公卿争以相识为快。后奉母意南归，先居南昌约一年，又买江舟至白下(金陵)房屋居住。应两淮运使之聘，主讲扬州安定书院三年，其间时有外出旅游，穷探奇胜，凭吊古今，及时记之，作为创作素材。不久，因患风痹，返回南昌。蒋士铨仕途二度激流勇退，归隐家园，著有大量佳作，其中戏曲十六种，诗词两千余首。其《藏园九种曲》(《红雪楼九种曲》)，所作杂剧、传奇《一片石》、《康衢乐》、《忉利天》、《长生箓》、《空谷香》、《香祖楼》、《临川梦》、《第二碑》、《冬青树》、《桂林霜》、《四弦秋》、《雪中人》、《庐山会》、《采樵图》、《采石矶》、《升平端》等十六种，均存。其中《临川梦》等九种合集称《藏园九种曲》，作品注重词章和曲律。其诗同袁梅、赵翼并称“江左三大家”。戏曲、诗文等皆收入《忠雅堂公集》。

蒋士铨主张创作要发自真心，出自真情。“君子各有真，流露字句中，气质出天禀，旨趣根心胸”。同时，主张作品贵在独创，惟直抒所见，不依傍古人而我之诗矣”。在《采石矶》一剧中，抓住李白一生中几个主要片断，突出其酒中八仙，长歌当哭，才倾人生，气凌臣官的丈夫气概，以及峨眉遭忌，夜郎放逐，江中捉月，青山葬骨的一生不幸结局来描写。他笔下的李白，充满着蒋士铨自身的性格特征。但最能表现蒋士铨自我情怀的代表作，尤以描绘汤显祖事迹的《临川梦》最为突出。剧情以汤显祖拒绝张居正罗致开始，罢考归去，直至张死后，入京为官等情节为主线。其中“上星变疏”，是汤氏一生中最为其丈夫气概之行动，蒋用了两出的篇幅来表达，借以寄托蒋氏敬爱汤氏之情及自我情怀。其写作颇为艰苦，因右手患疾，所有传奇，均以左手握笔写成。

王茂材(1762—?)　清代宜黄昆班演员。南城县人，出身梨园世家。自幼聪明伶俐，特别是有一双明亮有神的眼睛，给表演增添了神韵。十岁登台唱红抚州一带，擅演的剧目有《牡丹亭》中的《学堂》、《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《幽魂》、《冥判》、《圆驾》数折，以及《一捧雪》中的《家宴》，《风筝误》中的《诧美》和《浣沙记》中的《歌舞》等。他演《惊梦》尤为精彩，特别是杜丽娘三次上场的表演层次分明，心态准确。第一次上场唱“人立小庭深院”，以静态表演，显示大家闺秀的凝重和怨艾惆怅之情。第二次上场唱“姹紫嫣红”，步入园林时，则由

静态转入动态，并通过勾花、嗅花、蹲步、躺身等一系列动作，表达被禁闭的少女心灵已经复苏和觉醒。第三次上场则是与柳生梦里相依相爱，携手而上，把杜丽娘大胆冲破旧礼教旧束缚，争取自身幸福的心情表现得恰到好处，艳丽中含娇嫩，甜蜜中有羞涩。他演《离魂》一折，连唱十三支曲牌，一气呵成，唱腔"娓娓楚楚"，情感"凄酸呜咽"，每演此折，下场时"彩袖泪湿如洗"，观众则"不忍卒睹"，对角色的感受"可谓无双"。演《风筝误》中的《诧美》一折，他又另辟蹊径，饰演柳氏夫人一角，每当演至柳氏夫人引韩生见其女以判丑妍，解除误会，促其琴瑟调和时，他那轻松活泼，自然风趣的表演，观众无不拍手称赞，连呼"绝妙"。

徐　春(1768—1830)　　清代宜黄、昆腔班鼓师。字春山，号可榛，宜黄仙桂乡十都(今圳口乡枫林村)人。自幼父母双亡，孤苦贫寒，因枫林村地处抚河畔，是上、下路戏班入宜黄演出的首站，班社活动频繁，故自幼耳濡目染，伊呀学唱，居然有板有眼。掌班见其聪明可爱，又酷爱昆腔，遂收他为徒，传授板鼓技艺，不久便能参加演出。尔后技艺日臻完善。其鼓点清脆利落，刚柔相济，得到同班演员和观众的赞许。徐春收徒甚多，训练严格，不少弟子成为各地昆腔班台柱。徐春"所学之昆词，必详其字义"。他精习韵学，尤好吟咏，"读音韵书多部，遂能诗"。他的诗"沈刻幽淡，独抒所怀"，得到了当时文坛名人的赏识，著有传奇《未了缘》和《四书讲义》、《四书私读》若干卷，《虫鸣集》四卷，《粤海吟》一卷。东乡文人艾至堂与之相交甚笃，评论他"论解独阙"，并集编其遗诗，题曰《可楼诗选》。其人其事载入清同治《宜黄县志·人物卷》。

汤大乐(1801—?)　　清代西河弹腔演员，德安县高塘乡莲塘角汤村人。他能演多种行当，尤长于旦脚，常与其兄汤大荣(工小生)配戏，台下是兄弟，台上是"夫妻"，兄弟俩演技高超，深受群众赞许。大乐尤负盛名，邑人称他为"乐婆子"。他与其兄先到南昌、汉口等地，拜乱弹班和汉剧班师傅学艺。道光年间(约 1845 年)汤氏兄弟回到故里，不甘寂寞，拿出自己多年积蓄，购置戏箱，又从本族人中挑选了一批青年人学戏，组成了第一代汤家戏班，并以演唱当时的乱弹、梆子、汉腔之精华，创造出一种别具风格的唱腔，被人称之为"西河弹腔"。经常演出于赣北的德安、星子、九江一带，受到欢迎，名噪一时。西河弹腔在德安县扎根后，迅速在赣北地区传播开来。经他整理、演出的剧目有《铜桥渡》、《林冲夜奔》、《四国齐》、《下河东》、《斩黄袍》、《清官册》、《全家福》、《龙凤阁》、《扭铁牌》等三十余出。咸丰年间，汤大乐应邀前往星子收徒传艺，创办了星子县第一个西河班——"义和班"。从此，西河弹腔在星子县生根开花。他为发展弹腔艺术倾注了毕生精力，直至六十余岁才结婚，娶妻万氏，并生一子。据查大乐病故于莲塘角家中，但卒年不详，其戏箱戏本俱随之下葬。

刘合宗(1836—1916)　　盱河戏旦行演员。广昌县甘竹人。这里盛行演唱一种以孟姜女故事为内容的"孟戏"，刘合宗自幼受到熏陶，并得父亲的真传严教，把孟姜女一角的唱做继承下来，成为甘竹大路背刘家"孟戏"班颇有名望的演员。他所扮演的孟姜女十分传

情。除“盂戏”外，《思春》和《二度梅》等戏也是其叫座剧目，演出时，观众常喝彩不止。有时在一地连唱四天四夜，场场暴满。他先唱小旦，后工正旦，最后则改唱老旦。此外，他的生、末、丑行表演均得心应手。因膝下无子，“盂戏”便传至堂弟刘五保。授艺时，他已须白齐胸，但精神矍烁，仍一丝不苟。在他的传授和影响下，形成了实力雄厚的盂戏艺人群体，使甘竹的戏曲活动经久不衰。其艺术成就和人品至今在甘竹一带广为传颂。



钟　谷(1843—1919)　戏曲活动家。名仁銮，字声和，号子善，赣县鹭溪人。因排行第四，人称四少爷。其父钟崇严(1773—1858)，曾任刑部郎中。崇严颇喜戏曲，家有私蓄昆剧班，并纳班中女演员平某为妾。清道光元年(1821)迁回南昌居住，咸丰八年(1858)去世。因此，钟谷长期受到昆剧熏陶，成为戏曲行家。他两度出任湖北黄梅知县、宦海游弋，熟习官场生活，又饱览了各地剧艺，故对戏曲功力精到，钟于光绪二十四年(1898)辞官还乡，此后二十余年里，一心为东河戏昆腔的推广与革新孜孜不倦。东河“凝秀班”原名“雪聚班”，钟以为雪有消融之日，改为“凝秀班”，意在凝聚优秀。该班后期上演的大小近百出昆腔戏，无一不经钟的整理、编排。特别是《白蛇传》、《八仙飘海》等剧运用的民间灯采道具和机关布景，皆出自钟之手。钟常请爱好昆曲者到家中拍板演唱，亲口传授，有时还供给食宿。钟善书法，留有大书颜体“赤壁”两字于湖北黄州城郊石壁上，晚年常亲写大楷曲文交村童临摹，既是劝学，更是推广戏曲；有时还酌赠糖果，花费代价买人习字学曲，该地班社的昆腔戏及民间昆曲爱好者大多受过钟的指教而获益。民国六年(1917)兴国县为兴办儿戏园科班集资，钟谷一人资助两份股额(银洋100元)，使当时鹭溪田村一带的职业班社和坐堂班发展到四五十个之多，能吹会唱者更不计其数，为昆曲在赣县的传播起了积极作用。

梅成铖(1844—1902)　戏曲研究家。湖口县文桥乡梅圈子村人。字湣源，学名振栾，号凤岗，优附贡生。家资颇丰，他从小爱好，功底较深，尤其酷爱戏曲，偏爱高腔，学业成后回归乡里，广收高腔抄本，每年夏天，邀集湖口、都昌等地闻名的高腔艺人一面来家避暑，一面切磋技艺。平日，他还邀请过往的高腔班社，在家吃住，共同商讨高腔剧目的订正，有时还操起鼓板让演员演唱。据传他先后共搜集高腔剧本两箱，妥为保存，并整理出七十多本大戏，编写出《高腔戏谱》及七本(二百一十四折)目连戏抄本。所抄剧本一字不错，一字不漏，并盖有二十六个字的专用印章以示珍重。由于长期从事收藏抄本及其他戏剧活动，开销过大，致使田地荒废，家境日渐贫寒，加之前妻余氏早丧，续妻杨氏又亡故，连遭不幸，终于一病不起，于清光绪二十八年(1902)病故。

林菊俚(1844—1920)　赣西采茶戏演员。永新县龙门乡黄岗村人。自幼随父在湖南茶陵经商，约于清光绪初年(1875)前后奉父命回籍成家立业，但因他素爱村坊俚曲，乃

转途赣西三脚戏之窝永新南乡投师学艺，然后返乡组班，名曰“龙门三脚班”，又称“黄龙戏班”，主工旦脚，也能串演生丑各行。天生一副金嗓子，又善表情，至今民间尚流传着一首民谣夸奖他：“穿的花褶袍、唱的子和调，一双迷人眼，叫人魂倾倒。”似有唐代永新人许和子歌喉之敏妙。其保留剧目有《刘海砍樵》、《四姐下凡》、《拐子伸冤》等，扮演仙女、孤女和风流女角最为出色。后又到本县龙田、舌岭、沙市、文竹等地授徒传艺，在永新西乡享有很高声誉。

王朝点(1848—1913)　　赣剧戏班班主，玉山彩云班创始人。出生于玉山县大洋口巨富之家，幼读私塾，善词曲诗文，父死后，自掌家业，于清同治十三年(1874)秋，拿出大量白银购置戏箱，开创“玉邑彩云班”。他雇请大徐村萧李奎为班头，每年带班巡演在闽、浙、赣、皖四省城乡，深受各地观众欢迎，誉为“江西第一班”。民国初年，王朝点正式用“第一江西班”的班名，高薪聘请“坐轿戏子”(名伶)参于演戏会，受到欢迎。有一次王随班赴“盐坑会”演会戏，途中运输不慎，戏箱翻下左塘桥，致使不能如期到会演出，王气极暴病去世。王死后，安葬于玉山大洋口。

谢固乐　　赣剧广信班花脸行演员。玉山县人，约生于清道光末年。早年丧父，九岁入本县八都“步云社”学艺，工武行。十二岁入“鹤麟班”，改唱三花脸。谢武功精湛，有“头功稳、腰功软、手功活、腿功韧、眼功神、嘴功灵……”等十绝之称。特别在《顶烛》中饰赖小二，动作准确，做工细腻，妙趣横生，名扬闽北、浙西及赣东北各县。清光绪九年(1883)，他竟以丑脚挑大梁创办“乐麟班”，专演武功戏和丑行戏。据传光绪十三年曾带班入四川演出。

朱道生(1850—?)　　瑞河戏演员。高安县村前乡人。曾是“洪福”、“集福”瑞河名班的顶梁老生，科班出身，文武兼备，唱工尤佳，音色优美，行腔圆润，顿挫得当，不仅唱腔动听，而且善用剧情激发曲情，使人物形象更加丰满突出。同行对他的评语是：“别人把热戏唱冷，他能把冷戏唱热。”瑞河戏的《辕门斩子》、《斩马谡》、《斩黄袍》和《李陵碰碑》，都是生脚难度最大的重头戏，唯有他能全部拿下，并成为挂牌名剧。他演《四进士》的宋士杰，刚毅正直，幽默豪放，表演偷信之时，那察听、撬门、取信、拆阅等一系列动作，干净逼真，不失为机智稳重惯在官场中出没的老手。在“公堂辩理”一场，其念白的速度、节奏、语气、音调，快而不乱，慢而不断，高而不喧，低而不漏，清晰明亮，铿锵有力，表现了宋士杰英姿凛冽，刚正不阿的老辣性格。他能京汉两种演法，各具特色。

杨奄崽(1854—1914)　　广信班生行演员。广丰县铜板乡人。先随串堂班坐唱，后投师学艺，艺成登台，成名较早。擅演做工老生，身架亮相犹为突出。如扮演《打郎屠》中的庞叔公，随锣登台，提襟亮相，威严英武，先声夺人，显示出久经疆场且又宝刀未老的英雄气概，顿使观众鸦雀无声，而后拍手叫好，被誉为“白鹤之冠”。为此，广信府知府曾奖给金丝灯笼两对，每当演出时悬于台前，以示身价，在当时江西省名优中，声誉很高。

邹发苗(1856—1929)　　贵溪班演员，工小生。贵溪县人。他幼年贫苦，乞讨为生，常跟戏班流动，自操自练，略能翻打念唱，被“碧云班”小生万里师赏识，收为徒弟，不久，便能扮演《安安送米》中的安安和《陈塘关》的哪吒。成年后，身材魁伟，嗓音洪亮，功底扎实，擅长蟒袍小生，尤以塑造周瑜、赵子龙、吕布等人物见长。他纱帽功亦独具特色，帽翅可随意颤动，翎子要弯则弯，要直则直，且能当场变脸，在《黄鹤楼》中扮演周瑜，一听刘备过江，自知索回荆州无望，他突然变脸，鼻翼吸扁，脸成灰色(不带彩)，被誉为“活周瑜”。清光绪元年(1875)，被浙江某班老板尝识，应邀于浙江“三合班”担任小生。在浙江三年中，寻师访友，技艺日精。回贵溪班后，带回不少高昆剧目。中年时，改演正生，也常演老生，拿手戏有《龙凤配》、《柴桑关》、《打登州》、《鱼藏剑》、《反昭关》等。他为人好义，其师傅晚年无子，他请来供养，死后安葬并戴孝，被传为美谈。

夏廷宜(1859—1907)　　饶河班演员，工二花。乐平县临港乡睦乐村人，清末领导农民起义，威震朝野，名扬中外，人称“混天麻子”。

夏廷宜生得膀阔腰圆、五大三粗，人们传说他“头如巴斗、眼似铜铃、声为洪钟、力大如牛”，似有夸张，不过他单手力举百余斤的禾斛，确是事实。夏自幼好习武艺，善使单、双刀。十八岁在村内太子班学戏，二十岁在安徽修宁首次出台。先在老新生班从艺，后转入老同乐班，成为名驰遐迩的二花演员，常演李逵、张飞、单雄信等角色。他秉性刚直，又受戏中人物的熏陶，疾恶如仇、好打不平。平日亲友相聚，夏廷宜一手拿根筷子，一手持碟，击节而歌，悲壮动人。他最爱唱的拿手戏是《锁五龙》(《斩雄信》)，每唱至“一人拼命万人抖，不杀唐童不回头”，慷慨激昂、声情并茂。

清光绪三十年(1904)夏廷宜加入鞭刚会，为首领之一。是年乐平水灾，官府雪上加霜，还到西乡(今镇桥一带)追加靛捐，激怒了在此演出的夏廷宜。他怒道：“这事出在西乡，若出在我北乡，早纠众入城向官问罪!”次日，他与鞭刚会成员、结义兄弟盛智炎、盛智义、万有胜、王家益等率戏班艺人及西乡农民持刀进城，抗捐示威，沿途捣毁厘金卡、盐卡、缉私卡，击沉护卡炮舰，入城后拆了天主教堂，冲击统捐局，迫使官府免加靛捐。饶州侯补道朱子春闻报，慌忙统兵前来镇压。官兵星夜去睦乐捕人，夏廷宜突围出逃，又会聚鞭刚会成员，结集北乡、西乡、东北乡三千农民二次入城，痛击官兵。朱子春匿于酱坊之酱缸中方才躲过，后狼狈窜回饶州。

夏廷宜火烧县衙清白堂，开监释囚七十余名，喊出“官逼民反”的口号，树起造反大旗，四方民众云集他的麾下，尊他为“混天大王”。此一举震撼朝野，京、津、沪大小报纸一片惊呼，《东方杂志》惶恐喊叫：“内忧外患相因并起”；《时报》发出哀鸣，说夏廷宜抗捐造反已“酿成巨案”、“声势汹涌”；《大公报》则迫不及待地向清廷频敲警钟：“若不早除，势成滋蔓，后果不堪设想……”。法国驻沪总领事手忙脚乱，他们的军舰开进鄱阳湖为自己壮胆，并对江西巡抚要挟恫赫。光绪皇帝闻奏大惊失色，火速降旨敕令镇压义军。八月初，九江道瑞

滃率兵进剿乐平。因叛徒出卖，义军失利，夏廷宜则率众退至乐平边境岈崛山，重新招兵买马，日夜操练，除奸铲霸，劫富济贫。

光绪三十三年九月初一，夏廷宜率义军再攻乐平，夜宿接竹渡，因土铳为奸细破坏，次日行至城郊欧家塘，遭官兵伏击。义军火铳不响，伤亡惨重。夏廷宜见此怒不可遏，飞舞大刀，杀入敌阵，官兵大骇，惊惧欲退。是时，夏廷宜不幸中弹，但虎伤犹奋，再向敌军阵地猛扑，又中数弹，壮烈牺牲。结义兄弟亦多阵亡，义军四散，起义遂告失败。夏廷宜有二子，长子大辉十二岁，次子大梧仅七岁，均惨死狱中。夏妻詹香枝被迫改嫁。

万恢宗(1860—1929)　　抚河戏演员。字辉玉，临川县展坪乡茶山万家村人。毕生从事戏曲活动。清光绪十年(1884)前后，他自任班主，招集五十多名艺人组成抚河戏班"万福堂"，经常在临川、崇仁、宜黄、乐安、金溪、资溪、南城、南丰、东乡、进贤和南昌等地演出。他十分注意网罗艺术人才，有演技高超者，往往不惜重金聘请。在他的戏班里，有本地艺人，也吸收了湖南、安徽等地艺人，从不排外，一视同仁。他注重主演武戏的特色，不断提高演出质量，观众惊叹他们"翻筋斗像扇风车"。他精明干练，极善经营，为人豪爽，重义轻利，广交朋友，人皆敬服。因此，"万福堂"的演出十分兴盛，为抚河戏最后一个支撑台面的戏班。

邓昆兴(1861—1926)　　宜黄戏花脸演员。艺名草包大花，原籍福建光泽，二十五岁时迁居江西宜黄县十二都下湾观音桥。他少入梨园，曾搭过"玉华班"、"春和班"、"老华荣堂"、"永福堂"、"春泰班"等。后又自组戏班，取名为"草包班"，活跃在宜黄、乐安、金溪、抚州、建昌、广昌、宁都和闽西一带。他以演花脸为主，尤以擅演《鸿门宴》、《齐王哭殿》、《花园跑马》、《霸王别姬》著称，多次在金溪浒湾演"挂钱戏"，获赏并享受挂匾扬名之盛誉。凡外地戏班来宜黄演出，他都首先登门拜访，甚至被邀出演大花脚色。他以"草包大花"之名号，被群众誉为"巨臂"。据后人形容，其声音可送数里之遥。他善唱乱弹和高腔，宜黄腔风味甚浓。他表演功夫之深尤其令人瞠目，他在《关公显圣》中，运用气功表演特技，将关公形象刻画得惟妙惟肖。上台前，他不化妆而独坐一旁，一气吸入四两旱烟，出场前即以两指醮墨往眉间一划，转身提刀登场，一个圆场，将所吸黄烟一气喷出，倾刻间，脸呈枣红，犹如活云长从天而降，观众无不称奇叫绝。据说光绪年间草包大花晋京，慈禧太后特地观看了他这一剧目。邓戏路宽，文武不挡，除演大花，还常扮文武老生、彩妈旦等。在《双别窑》中扮演彩妈旦，曾轰动一时。由于他技艺超群，邻县乃至福建艺人纷纷前来争相邀请，每到一地，都要连续演十几夜各不相同的剧目。民国十五年(1926)八月二十八日，邓养病在家，适逢浙江戏班到下湾演出，他们慕名拜谒，请求出台，邓此刻病魔缠身已感力不从心，但为满足外地戏班及群众要求，他毅然吞鸦片提神上台，竭尽全力作了出色的表演。幕落后，已双腿不能动弹了，倒于台间，次日凌晨与世长辞。

闻升广　　青阳腔贴旦演员。生于清咸、同年间(约1862)，卒年不详。江西都昌县人。光绪年间曾入福秀班演戏，闻名于都昌、湖口、彭泽及安徽、至德、怀宁、贵池、青阳等地。每

到一处，村里人都要为之打彩（见演出习俗），以示欢迎。他擅演背褡戏，拿手戏有《香球记》的赛红，《唾绒记》的凌波、《绿袍记》的春桃、《三积德》的琼娥等。所饰角色其扮相身份看似相同，但能因人物个性而异，尤以眼睛表演细腻传神。如演《香球记》中赛红一角，徐家官船上兰玉小姐听舱外小鸟声喧，叫丫鬟卷帘观景时，他将倦眼一睁，抬头挺身，欢快地拉起帘子，然后眼睛从左到右向辽阔的江天看去，从他的眼睛和手势的表演所示，就像鸟儿真在水面上船顶上穿梭飞旋一样。当发现小姐凭窗凝视岸边时，他以好奇的眼神从旁偷窥小姐的脸，随小姐的目光移向台右，发现小姐是目不转睛地看岸上一个垂钓的少年。他嘴一努，眼一斜，以食指在后连连指点着小姐，好像说这下可让我看清了吧，他这样传神的表演，把小丫头表现得聪明俏皮、活泼可爱。他演《三积德》琼娥送茶时，因在黑夜烛光之中，他手托茶盘，躲躲闪闪，眼如火烛，热烈纯真，然又惊恐害怕，于是用低头、斜视，窥视等多种眼神表达当时的心情，可谓恰到好处。他演的窦娥，在青阳腔中同属贴旦一行，但与背褡戏是两种做工。《送饭斩娥》中，窦娥或双手戴铐，或反插斩标，都不能有更多的身段表演，他便利用头上的甩髪，配合哀怨的眼神，加上高亢激越的唱腔，表现了一个平白受冤、呼天唤地的不屈的妇女的形象。在狱中，与婆婆见面时，先是两眼含悲、泪光闪闪，然后在大段唱腔中夹以颤抖的哭音，唱到激动处，运用甩髪左右旋转，好似怨恨从头顶冲出。他每演此剧，观众必打硬彩，以示对人物的同情和对演技的奖赏。晚年授徒甚多。

戚炳林（1862—1952）　吉安戏演员、班主。外号草包，赣县富乡夏府村人。十岁时，父母双亡，无依无靠，流落赣州街头，被同乡船工收留，经常来往赣州、吉安、南昌等地。十四岁时，经堂叔介绍入赣州东河戏科班学戏，工文武小生，后兼唱文武老生、武生等行当。他不但文武双全，且扮相俊美，嗓音清亮。清光绪九年（1883），戚随东河戏班到吉安市演出，因剧种古老，生意清淡。后结识吉安绅士张文澜并受其大力资助，乃于光绪十年在吉安组建了“吉郡临庆堂”，以吉安高腔和南路楚调为基础，参照北路汉调、吉安花鼓调、昆曲、四平等，吸收诸腔调之长，使衰落中的吉安戏得到了很大的发展。后由欧阳庆臣等湘剧艺人的加工，又进一步丰富了吉安戏的剧目和唱腔。民国十一年（1922），戏班内讧，湘剧演员及一些与戚不和的艺人，另组“福兴堂”与之对立。戚气愤之下去赣南演出，总结经验教训，订立了“班规”、“演出规则”等多项规章制度重振旗鼓。后病故于宁都县安福乡。

宁丑俚（约 1862—？）　南城昆腔班演员。南城株良人。艺名白菊花。宁丑俚聪明灵巧，扮相俊美，技艺全面，戏路宽广，尤其擅演《西厢记》中的红娘，民间曾有“看了白菊花，宁可不要家”，“村上来了白菊花，夜走坟地都不怕”等赞语。他文武双全，昆乱不挡，闻名于湘、鄂、皖、浙、赣等地。同时，他掌管“新春台班”十余年，作风严谨，艺人相处和睦，一人有难，众人相帮。艺术要求甚严，每个剧目都有不同的绝招。“新春台班”以唱昆腔为主，兼演乱弹，常在武昌、长沙及赣东弋阳、铅山等地演出。常演的剧目，昆腔戏有《西厢记》、《千金记》、《精忠记》、《比目鱼》、《风筝误》、《邯郸记》、《南柯记》、《桂花亭》、《雷峰塔》等三十余

部，弹腔戏有《白玉炉》、《硃砂印》、《紫金镖》等十余种。清宣统年间到上海演出，全市为之轰动，以争看《新春台班》的演出，一睹白菊花为快。

罗贵林（约1867—？）　吉安采茶戏演员。又名罗五俚，外号五俚麻子。吉安县人。从小学唱花鼓戏，师从麻俚师傅，工丑行，善演裙子戏。拿手戏有《顶烛怕妻》、《大小争风》、《锄棉花》、《耍金扇》等。他演《顶烛怕妻》时，头顶点燃的蜡烛在板凳上钻上翻下，还能顶碗打拳。饰演《蔡鸣凤辞店》中的魏打算时，手扶悬空楼梯，蹿上蹿下，轻松自如。演出《婊子算帐》时，气功运到头顶，任人用鼓板在头上敲打，仍可由轻到重，由慢到快，照样念唱，令人叫绝。由他领班的"同仁堂"，只七人，演遍了吉安、宜春、新余、赣南等地，颇有名气。三十岁时，因在吉安演赌戏，为躲避捉拿，不幸从台上摔下，将腿折断，从此不能登台。后在宁都、新余等地传艺。

何路图（1870—1934）　瑞河戏文武小生。高安伍桥何村人。科班出身，从小勤学苦练，毯子功、翎子功皆出人头地。戏路宽，唱、做、念、打功夫全面。中年时曾搭过"广秀班"和"集秀班"，后期搭过"复兴舞台"等有名班社。他的精湛技艺，许多老观众至今记忆犹新。《石秀杀嫂》、《长坂坡》、《平贵别窑》、《罗成修书》等都是其拿手好戏，特别是《罗成修书》一剧，集众家技艺于一身，腰功、腿功、翎子功、表情等皆为观者叹服。他饰的罗成，通过出场的起霸、趟马、扯四门、打望场等一系列的表演，渲染了激烈的战斗气氛，当唱到"江边渔翁收钓竿、牧童放牛转回程"时，边唱边舞，接着踢十字、飞腿、掏翎、耍翎、掸翎等一整套身段动作，表现了粮尽无援和对奸王的怨恨、焦急心情。特别到修书时，割白袍、咬中指、运用蹬腿、跪步、甩鬓、踢跪腿（一腿跪地、另一腿踢向前额），表现了罗成的极度悲痛和愤恨。接着他用"金鸡独立"以腿代案写血书，泪水似断线的珍珠，潸潸下落，无不令人动容，人们对他的表演至今仍赞不绝口。

李文明（1870—1940）　东河戏演员，班主。工丑行。兴国县人。清光绪二十八年（1902）自筹资金邀请东河戏、祁剧两路演员组建东河戏"喜顺班"。至民国初逐渐壮大雄厚，并划出一部分演员和衣箱另立"喜庆班"。两班一主，均带"喜"字，人称其为双喜老包（老包意即班主），本名反被人遗忘。李技艺全面，文武兼长，高、乱皆通。本工生行，但花旦、司鼓均能胜任。曾兼任兴国儿戏园科班教师，授徒甚多。所演《张松献图》唱做俱佳，《马踏五营》的蹿马，堪称一绝。《孔明拜斗》、《曹福走雪》中运用灰眼、泪眼、蹬步咳声等演技，极受欢迎。净行的跳魁星的繁难身段，亦其所长。常演全部《目连传》，饰主角傅罗卜，每演必催人落泪。七十高龄时还登台演出，声色不减。

曾秋福（约1870—1953）　东河戏演员。赣县田村人。本工小生，但其他行当及场面均能胜任。精于高昆两腔，能背诵东河高腔剧目二十八个正本和一百多折单出，为"凝秀班"主要演员。其昆腔《夜奔》中的野鸡步似走如飞，成为一代绝技。民国二年（1913）"凝秀班"散班后，他长期在田村一带传艺，当地坐堂班无不受其教益。抗日战斗爆发前夕，他曾

在田村契真寺演唱《天官》、《封相》，并设班传授全部高腔《目连传》。中华人民共和国成立初期，他又向业余剧团教授全本昆腔《双熊梦》。二十世纪五十年代，江西省文化局为表彰曾终身矢志东河戏艺术，专门给他拨款五十万元（旧人民币）以示救济和奖励。迄今田村民间尚保存着曾遗留的抄本和曲谱。如1982年，赣州地区东河戏剧团为纪念汤显祖逝世三百六十六周年演出活动排演的《劝农》、《花报》两剧的剧本和唱腔便是曾的遗物，并由他的传人刘让福、刘圣涵、萧铭提供和传授，获得大会极高评价。

马元明（1875—1960）　饶河班演员。乐平县众埠乡界首村人。外号砍耳仂。自幼父母双亡，沦为乞丐，讨饭至"明经同乐"班，被收为烧茶工。闲时留心学戏，后拜师学艺狠下苦功，练就一身过硬功夫。戏班"打布"，他从上翻下，轻捷自如，下颏和脚后跟皆可挂在布上。尤擅演丑脚，大花、老旦亦能，但嗓音粗陋。他首次登台是因饰演《九节狐狸精》中狐狸精的演员醉后失场，马代替，竟一举成功，连演数场均获好评，遂名传遐迩，成为班中的挂牌子弟。在《卖梨成亲》中饰演财主儿子，又驼又拐，贪婪愚蠢的丑恶灵魂被表现得淋漓尽致。七十多岁高龄时还饰演过《卖草墩》中的乡下人，头上扎个小辫，鼻上涂团白粉，举手抬足，憨里憨气，老实巴交，令观众捧腹。其他代表剧目有《三元坊》、《渔家乐》、《九锡宫》、《蓝腰带》、《张三借靴》、《下海投文》等。马元明为人正直勤奋，因他戏熟，每场演出皆督促提醒演员出台，戏不散场，从不擅离舞台。

邓振福（1877—1937）　宁都采茶戏演员。外号柴梗子。宁都县田头乡人。幼年学宁都采茶戏，工花旦，其他行当除裙子丑外，均能挑梁。他嗓音洪亮，音色纯美，字正腔圆，数板尤有独到处。能演一百多个剧目，《算账》、《才郎别店》、《山伯访友》、《南楼会》为其代表之作。演《拾玉镯》之孙玉娇，做工细腻，雅丽脱俗，表现了小家碧玉的少女娇态。演《孟氏割肉》之高母，把一个白发苍苍，双目失明，且又贫病交迫的老媪刻画得分寸得体，形神俱佳。在宁都、于都、瑞金、石城享有盛名。授徒甚多，传艺认真，学徒如上楼下楼不遵照规定步法，便将受罚。宁都名优曾开禄、曾宗来、谢美珍等均是其传人。晚年皈依佛门，病死于宁都县磨刀坳破庙。

白意德（1878—1940）　贵溪班演员。别名细和尚。余干县人。年轻时专工小生，中年改演大花。由于身材魁伟，嗓音洪亮，吐字清楚，功底扎实，加之曾读诗书，文理颇深，所扮角色，大都栩栩如生。在《翠花宫》中饰演薛仁贵被誉为活薛仁贵，演《双合印》中的董洪能站在桌上翻锞子，改演大花后人们称他为活包公。他在拿手戏《临江会》中，表演关羽深怕周瑜酒中投毒，右手拈须醮酒，置于鼻尖，连嗅三次，这些动作，把关羽机警的性格勾画得淋漓尽致。他六十岁时，尚能演《插花功宴》中大花，口齿仍然清楚，手脚麻利，气势不减当年。他为人谦和正派，对长辈彬彬有礼，对平辈谦虚谨慎，对晚辈和气待人，年轻人向他求教，有求必应，从不保守。他先后从艺于"兴云班"、"江东林班"、"叶老贤班"。晚年无嗣，贫困潦倒，衣食不全，贫病交加，孤身一人。民国二十九年（1940）春，他自知剩下时日不多，

一面讨乞，一面曾于演过戏的舞台上亲手留下自己的灵位，以留后念。同年冬，卒于东乡县横山俞家祠堂内，未入棺木，贴土埋葬。

姚本发(1878—1954)　永丰采茶戏演员。艺名天中师。永丰县瑶田乡人。出身贫寒农家，虽未进过学堂，却能粗通文墨。十六岁时，从师郭四林学艺。姚本发智力超群，技艺过目不忘，词曲进耳不漏。出师后，又拜访了不少名师，对各行当的唱、做、念，皆能掌握。演丑脚，能以各地方言用于道白以加强地方色彩，并以蹦跳如猫的表演惊叹观众。演花脸，又以魁梧的身架和变化无穷的眼神使观众折报。演生脚，又能以逼真的感情，娓娓动听的唱腔感染观众。在《张三卖肉》中，他两指落地倒立，在《鬼打贼》中他一跃而上台梁，在顶端倒挂金钩，接着倒蹿下来，一个小翻落地，毫无声响。他演出足迹遍及吉安、抚州、赣州等地。他授徒传艺人数多地域广，在永丰、崇仁、乐安、宁都、兴国等县皆有他的弟子，是该地闻名的戏班名师。姚还熟知医术，为穷人治病分文不取，常爱伸张正义，惩富济贫。他一生清白坎坷，终身未娶。

陈桂芳(1880—1940)　永新湘剧采茶演员。湖南浏阳县屋梅岭人。原姓李，因父母早丧，到处流浪，后为“贺喜班”陈先庆收养，培育成人，因感师傅大恩，遂改姓氏入赘陈门，并于民国九年(1920)接班总管。但因时年天灾不断，艺人生计无法维持，因而停班辍演。未几，年成好转，陈桂芳出山，重新组建了一个“合兴班”，营业大盛。在永新苏维埃时期，该班曾用“半班曲调”谱演红色戏曲《龙岗擒瓒》、《大放马》、《小放牛》、《打倒王东元》等节目，群众称他们旧班也演文明戏。所谓“半班曲调”，即一半唱湘剧的“南北路”，一半唱赣西采茶“哭、川、神、骂”等曲调。民国二十四年(1935)“合兴班”远抵南昌演出，白天在高桥广场卖艺，晚上则租戏院唱采茶，当从南昌路过新余时，被当地恶霸以收纳租税银和强令女演员陪酒相要胁而逼散艺人。陈只身逃回永新，不久，又重新聚伙组班，并广招学徒传艺，乃至民国二十五年成立了“复兴班”。由陈与其妻戴爱莲，(陈先庆之义女)联合掌管，成员有小生敖嘴，老生朱从德，花脸周四里，小丑刘三仔，武旦梅妹子以及陈家二女陈新莲、陈页莲(旦脚)等三十七人。从此不敢再远离家乡，只在本县和临近的莲花、安福、宁冈、吉安、泰和和湖南的茶陵、郧县等地活动。民国二十七年陈领“复兴班”在象形村演出，其村霸头贺仰峨为人狠毒，见女演员戴桂莲貌美，便以武力强占为妾，同时，各地豪绅地主也仿效象形村唱戏不出钱，致使陈愤郁成疾。一代名班名伶，至此班散人亡。

陈云树(1881—1934)　广信班演员兼戏班班主。玉山县人。出生五个月，母去世，寄养堂嫂家。七岁随父陈秀禄(名武丑)入“玉山庆云班”学艺，专习武功。十三岁登台，崭露头角。先唱武小丑，后求教于“玉山班”荣金师学翎子功、把子功、扇子功，从此改工小生。十八岁由“玉山班”名小生金财师授《双合印》、《清官册》、《凤仪亭》、《黄鹤楼》、《罗成叫关》等几十出小生戏，进步显著。后在程继慧先生的“紫玉云班”唱戏，该班演出地域宽，戏目多，箱底厚，名角云集，爱打串台，此时陈云树技艺更趋完美。他演小生以小嗓唱法和老生

真音唱法结合并用，使袍带戏自成一格。他亮相中的“神”，开打中的“险”，表情中的“脸相”，皆有独到之处，名扬闽、浙、赣三省所到之处。民国十年(1921)，他搭班“天乐班”，班主程国平投靠军阀，陈云树毅然抛弃重金聘请，自己组建“响玉云班”。该班以演进步古装戏为主，兼演一些褶子功戏和穷书生戏。他虽身为班主，但他忠于艺术，爱护艺人，自己天天练功，生活上与艺人同甘共苦，为人师表。民国二十三年元月，陈在浙江常山县演出的归途中，不幸逝世。

傅朝果(1881—1954)　南昌采茶戏演员。别名腊婆子，“新建四子”之一。清光绪七年(1881)出生于新建县樵会乡蔓湖村一个农民家庭，迫于生计，二十多岁到本乡峰桥村魏必贵家里打长工。魏是一位亦农亦艺的民间艺人，当时小有名气，傅在魏家打了两年长工，对唱戏产生了浓厚兴趣，正式拜魏必贵为师，一边务农，一边习艺。因为他有一种近似女性的扮相和举止，加上清脆的嗓音和细腻的表演，饰演旦脚令人莫辨男女。虽然起步稍晚，但一经登台便日渐走红。在万三长的邀请下，加入“三长班”，成为该班更新的第一代成员，仍主演旦脚，为“三长班”的崛起挑了大梁。傅原本没有多少文化，由于勤奋好学，后成为一名编戏的好手，尤其擅打条纲戏，为丰富“三长班”的上演剧目，起到一定的作用。民国二十八年(1939)南昌沦陷，城乡一片混乱，“三长班”日渐难以维持，到了变卖行头的地步。傅时已年近花甲，像大多数老艺人一样自谋生路，到农村以教戏为业，培养了不少弟子，至今星罗棋布的农村业余剧团都有他的徒弟。

欧阳庆臣(1881—1955)　吉安戏演员。湖南省浏阳县人。十四岁在湖南湘剧科班学戏，工二花。清光绪二十四年(1898)，为逃避官府搜捕，随师兄弟彭庆福，左庆旺等十余人连夜逃出，来到江西吉安。其时，吉安只有吉安戏“吉郡临庆堂”班，欧阳庆臣找班主戚炳林要求搭班演出，并在班内任“排笔师”等职，积极协助戚炳林改革吉安高腔，整理演出剧目，建立班规班约。民国十一年(1922)，在吉安国宝会馆演出时，因安排角色发生矛盾，欧阳庆臣等几十人离开“吉郡临庆堂”，大家凑钱买服装，另起“福兴堂”，在吉安天后宫“光明大戏院”与“吉郡临庆堂”打对台，并往吉安各乡镇演出。在欧阳的倡导下，该班表演艺术有所革新，还把湘剧、祁剧唱腔糅进吉安高腔，使吉安戏唱腔又有新的发展。民国十四年欧阳在新干演出时，与某京剧艺人遗孀结婚。此人带来二子三女，皆会唱京剧，于是欧阳庆臣请京剧师傅教京剧。民国十六年，在兴国演出时，因大部分吉安戏演员不会京剧，欧阳将他们送回吉安，将“福兴堂”改名“京汉福兴堂”，以演京剧为主，兼演汉调。在吉安、赣州、抚州农村演出，大受欢迎。

程光溪(1882—1943)　德安采茶戏演员。字济川，德安县杨坊乡人。自幼家贫，父母节衣缩食，送程及其兄上私塾读书。其兄专心习文，而光溪却好唱戏，只要有班社演出，每场必看。由于他聪慧机伶，过目不忘，某次，求得一唱本，欣喜若狂，爱不释手，在学堂读书时竟藏在书本下暗暗学唱，惹怒其父，被锁在房中。约十七八岁时，程便悄然离家外出搭

班唱戏，先学采茶，又习汉调。数年后回到乡里，先后与张灰茂、田世泰、周庆环等人组班演出，经常活动于德安、武宁、瑞昌三县毗邻的农村以及永修县柘林、白槎等地。经常上演的剧目有《珍珠塔》、《乌金记》、《告经承》、《清官册》、《双贵图》等三十余出。程主工旦脚兼演别行，所到之处皆由程挂牌演出。由于程的戏班系由三县艺人合成，故其唱腔深受瑞、武两县采茶戏影响，同时借用其他剧种的板腔，对原采茶锣鼓干唱的曲调进行新的衍展扩充，并溶当地山歌小调，形成与瑞、武两县不尽相同独具特色的德安茶腔。程授徒传艺，遍及德安、永修、武宁、瑞昌等地，且有成就者多人。

柯万芝(1883—1950)　　花鼓采茶戏演员、教戏师傅。清江县经楼镇人，外号"盖天麻子"。出身于农民家庭，识字不多、智力过人。十多岁跟随本村柯生仁学唱"阳戏"(木偶)，即能拉唱。后学花鼓，从师于临江庙前刘善秀，打下扎实的幼功。他唱口清亮，做工精妙，尤擅小丑的绝招。如在《顶烛怕妻》一剧中，头上顶碗，碗内放上米和水，一支点燃的蜡烛插在碗中，表演时，头顶碗烛要在高不过二尺的板凳下爬进爬出，时跪时站，烛不倒，水不流，米不撒，任凭翻、滚、爬、钻都不坠落。又如《蔡鸣凤辞店》中魏打算的爬梯，《下南京》中干哥的转帽，以及轻盈如飞的矮子步，都令人赞叹不已。满师后，他返回经楼，邀请柯才旺、柯生龙、柯仁才、黄银仔等同仁，以"万芝"命名，组建了一个"丝弦花鼓班"，演出于清江本地和高安的灰埠、八景、黄沙一带。他自编、自导、自演，先后编排了一百多出花鼓小戏，并将提线木偶戏的汉腔和赣中花鼓的曲调融为一体，形成了一种独具艺术风格的"清江采茶腔"，在附近各县赢得了极高声誉。所改编的剧目《三伢仔锄棉花》、《顶烛怕妻》、《红绣鞋》、《耍金扇》，其曲其剧，别有一番乡土风味，至今传唱不衰。他从艺四十余年，一边演出，一边授徒，远至峡江、新余、吉水、高安、丰城等地都有他的足迹。尤其在高安授艺长达十八年之久，高安的一些名艺人，如谌国泰、彭姚生、敖竹生、徐鸟根、谢金生、龚桂林、黄绍昌、谌焕庭、陈发生、张汪生等均出于他的门下。民国二十四年(1935)，他又应峡江之请，先后到沙坊、新居、石溪、罗田、盘岭等地传艺。在教学中，他曾采取教演结合的方法，把学员们组成"四花四旦"演出班(即四个小花和四个小旦)，使其在实践中锻炼提高。这个班后来成为峡江花鼓戏的先声，颇负盛名。1949年，因年寿已高才离开艺坛，他从峡江启程，徒弟们专雇一只木船载着深情厚谊将师傅护送回乡，清江的家乡人也敲锣打鼓、燃放鞭炮热情地欢迎他的归来。柯的一生，为清江采茶和赣中采茶的形成发展倾注了全部才华和精力。

曹校礼(1883—1953)　　青阳腔乐师。湖口县文桥人。幼时每有青阳腔班社演出，他必挤至台角认真观看。十数岁跟班学艺，先习三生、二净。演净脚粗狂奔放，扮小生温文儒雅，颇受观众欢迎。后因嗓子倒呛，改学东厂、西厂(即文武场)。由于天资聪慧，学得要领，所以他在青阳腔戏班中八把椅子，把把能坐。(八把椅子，即是大花、副末、正生、小生、正旦、贴旦、以及东厂的横直吹和西厂的司鼓。)因而成为中秀兰班的顶梁柱之一。特别是他吹奏的笛子、唢呐，神完气足，变化无穷。如吹《芦花荡》的唢呐、时而如三军呐喊，时而似战

马长嘶。他吹《绿袍记》游园中的横调，多用短促颤音，尤如春天般的鸟儿欢闹。在吹《寻亲记》的旅店一场戏时，又以悠扬的长音，一唱三叹，衬托出了游子的寂寞心情。他在打马锣时常常抛于空中击打。他的鼓点，干净利索，如打《江边会友》中的〔硬五锤〕，或重或轻，或紧或慢，节奏分明。他一生热爱青阳腔事业，除自己演戏外，还将一身技艺传给后人。长子曹梅卿继承了父业，演出以七小为主，无论长枪短打，武将文生，都能得心应手，挥洒自如。他的唱吐字清晰，运腔讲究，高低音转换柔和，或上扬或下滑，腔中常加以上颤或下颤的装饰音，格外动听，韵味特醇。幼子曹跃春，主工八贴，擅演闺门佳丽和背褡戏，在青阳腔前辈中年龄最小。敢于创新，根据剧中人物不同性格和身份，丰富新的表现程式。如演丫鬟，他多变手上绢帕的花样，以示天真活泼。而演公主、小姐，他又作摇头颤鬓之姿，以表现其娇羞与尊贵。二十世纪五六十年代，他兄弟二人，接受了省内外众多专家的采访和录音，提供了大量宝贵资料。从此，大曹小曹名扬江南。曹家真传的数十出拿手好戏，如《百花赠剑》（见彩页）、《逼嫁雕窗》、《夜等追舟》、《吕布戏貂》、《盘盒拷冠》等如今都已传于后人，成为最优秀的剧目，世代保留。

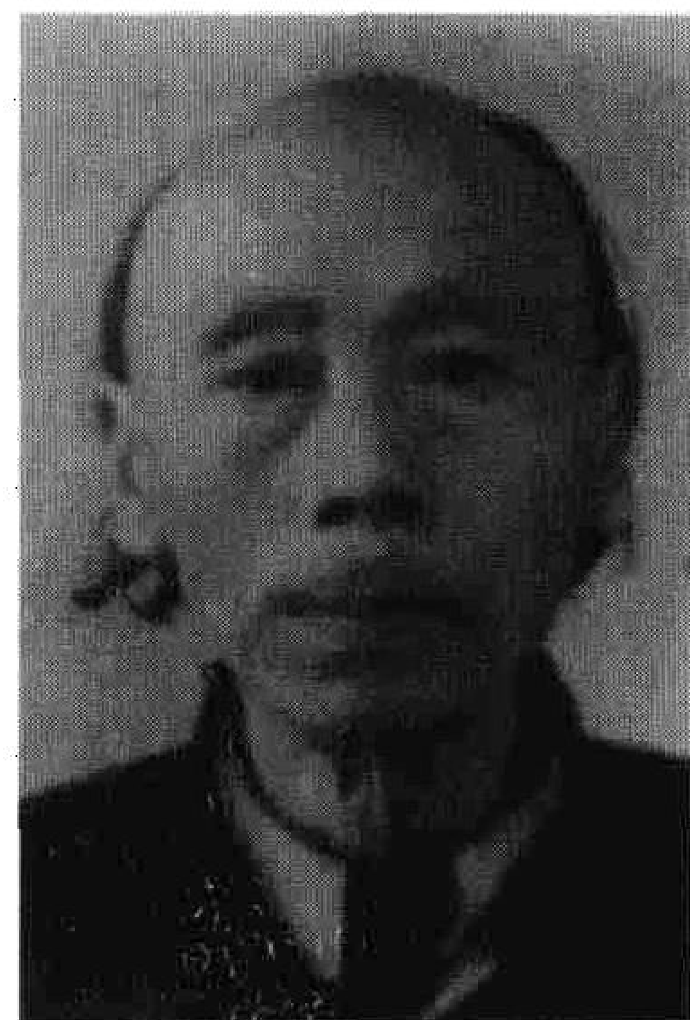
刘德鹏(1883—1965)　　赣南采茶戏演员。安远县龙布乡人。幼时喜爱马灯、龙灯、花鼓和“打狮子”等民间艺术活动。十八岁开始从艺，先随信丰王师傅学吹唢呐，后拜本乡周流长为师学马灯、花鼓和摘茶（即“九龙茶灯”），以后便参加湖南戏班和赣南三角班演出。民国四年(1915)因唱戏被族长开除出族，流落于都县达七八年之久。民国十三年冬回乡创办“采霓堂”戏班，全班由八人组成，他任班主兼总管，并亲自登台。既饰旦脚，又扮小丑，也能吹拉弹打。常演的剧目有三脚班的《上广东》、《大劝夫》、《四姐反情》、《大卖杂货》、《卖花线》、《南山耕田》、《挖蕨子》、《钓蛴》、《双怕妻》、《唐二试妻》以及大戏《抱太子登基》、《郭子仪拜寿》等大小五十余出，其中号称赣南采茶的祖戏《摘茶》（后更名为《九龙山摘茶》）更是他的拿手杰作。全剧十套曲调齐全，表演精湛，数十年来在本邑外县久演不衰，他是该剧最优秀的继承人。中华人民共和国成立初期，赣南地区新文艺工作者受命到安远龙布，专门挖掘《九龙山摘茶》一剧而找他“采风”，他则毫不保留地倾囊传授。1956年又应江西省文艺学校邀请，他偕同乐师陈兆丰冒雪驱车到南昌，三九严寒，经过一个多月，全部教完《九龙山摘茶》的唱做念舞等技艺，由江西省音乐工作组记下了全剧录音和舞蹈场面，从而为后来的《茶童哥》、《茶童戏主》一剧的创作提供了原始剧本、表演和传统唱腔。他的一生中还重视教徒传艺，他为人热情，态度和蔼且爱徒如子，因而远近几十里都有人前来拜师学戏，可谓桃李满枝。1960年，他以七十五岁的高龄受聘于安远县采茶剧团担任艺术指导，口传身教，为挖掘、整理、改编赣南采茶戏付出了毕生精力，作出了颇多贡献。

吴宜春(约1884—?)　　贵溪班乐师。弋阳县人。师承不详，原系弋阳腔班乐师，后到贵溪县入赘，曾从艺于“兴云班”、“江东林班”、“太金玉班”，对高、昆、乱弹诸腔无不知晓，吹、拉、弹、击件件精通。据其徒弟陈茂林介绍，清廷教坊乐师曾向他求教，张天师府中道师

也拜他为师。某次，扮演苏三的演员嗓子不适，他以琴代唱。不巧，中途弦断一根，仍以独弦演奏，而台下观众无一知晓，被人称为“神胡”。他操打击乐时，鼓楗只有五寸长，音色清脆明朗，轻、重、缓、急恰到好处。艺人演出，最喜欢他打鼓，有次贵溪“太金玉班”与饶河某班在万年打串台，特请他司鼓，其中有个演员，原来打不起“连升三级”，经他鼓楗子一催，这个演员劲头大增，翻过了城墙。吴很熟悉戏文，不仅在平时向艺人传授戏文，即使台上演出，也可临场指点，甚至掩盖纰漏。

廖兰义(1884—1958)　乐安花鼓班演员。字辉荣，艺名假女。乐安县金竹芳草人。出生于世代相袭的家庭戏班，其父廖贤仁为班主，又是掌鼓师傅。他自小学旦脚，由于得到父亲的真传，又勤奋刻苦，其旦脚表演日臻成熟。他长相清秀，身材修长，加之细腻生动的表演，虽是男扮女装，却把旦脚演得惟妙惟肖，真假难分，被人称作“假女”、“假女小旦”和“假女师傅”。擅演《蔡郎别店》的张建妹仔一角，唱腔圆婉，吐字清晰，台步身段潇洒自如，而且善于通过眼神揭示人物的内在感情。一次，戏班到宁都县胡岭嘴演戏，适逢宁都戏班刚演《蔡郎别店》，假女班也以《蔡郎别店》开台，演技压倒了宁都班，轰动一时。宁都班不服，要假女班当晚重演，演后大家心悦诚服，假女小旦的名声在邻县更加风靡一时。

欧阳细崽(1884—1961)　广信班鼓师。玉山县人。出身艺人世家，幼读私塾，粗通文字，十三岁随父欧阳兴发上班学艺，习武场，由打小锣、大锣至司鼓，历时七载。二十岁后搭玉山“高云班”、“赛云班”、“紫云班”等早期赣剧著名乱弹班任鼓师。他不仅技艺精湛，能戏甚多，且与早期浙江金华班艺人为友，学得昆腔戏多部，是将昆腔传入玉山班的第一代艺人。清末民初，直到中华人民共和国成立前夕，他先后受聘于赣东北“长春舞台”、“洪福舞台”、“杨洪舞台”等广信大班，广信班第一代著名坤旦吴春梅、杨佳仙和有名乐师谢明德、王明照、陈典全的昆腔戏均得之于他的传授。1951年初他与一批广信班艺人参加江西省文联筹委会主办的江西省赣剧实验剧团，一年后此团解散又被邀加入上饶专区赣剧一团。1953年初夏调省任新组建的江西省赣剧团艺术指导，赣剧著名演员潘凤霞，童庆礽和新中国培养的第一批赣剧工作者都得到他传授技艺，被尊为“赣剧音乐的一代宗师”。他一生清贫，不计名利，无私奉献，至今犹为后人所敬仰。



曾跃广(1885—1945)　赣剧贵溪班演员。工花脸，贵溪县人。从小学艺，生性好强，练就一身过硬功夫，他的“吊辫子”，最受观众欢迎。表演“吊辫子”时，用绳子将头发扎紧，吊在梁上，人悬空表演各种高难动作，如左右翻滚、空中坐椅、伏案写字、击鼓拉琴等。每次表演少则十几分钟，多则半个小时。他嗓音亦很洪亮，唱腔高昂激越，扮演《丁甲山》中的李逵，一段〔老拨子〕唱完，观众总是报以热烈的掌声。他的表演细致适度，如在《凤凰山》中扮演尉迟恭和在《翠花宫》中扮演敖国公，他都演得有刚有柔，粗中有细，戏如其人。他为人也

是如此，爱管“闲事”，好打不平，遇老板尅扣艺人包银，他便挺身而出，据理力争，直至罢演。因此，他常常被艺人推为“公堂”（艺人自治组织）主持人。他不畏强暴，敢于碰硬，民国二十一年（1932），乡长带人来到班上强行封箱，老板躲着不敢会面，而他却手持大刀，一把抓住乡长摔在台中间，再踏上一脚，怒目质问：“你敢封箱，我就宰了你！”乡长吓得面带土色，连连求饶，此事被艺人传为佳话。

张多根（1885—1955）　南昌采茶戏演员。南昌县罗家乡井坊张村人。父亲以种田为业，因家境贫困，十六岁离家进南昌城投师学艺，专工丑脚，满师后留城塔班唱戏。张注重做功，表演诙谐，在《辞店》中饰魏打算，《王氏劝夫》中饰张三，《秧麦》中饰吴田芳，充分表现了他的艺术特点，深受观众赞赏。民国二十六年（1937），张离城回乡定居后，立志传艺，招收本村青少年二十余人，创办“井坊兄弟游戏班”，自任教师，不收学费，他的这一行动，得到乡亲们的信赖和支持。一年后，成员发展到三十二人，并将该班更名为“集义堂班”，张自任班主兼演丑行，从此以半农半艺形式，率班活跃在本县各地乡村，声誉日益扩大。中华人民共和国成立前夕，南昌市大众戏院曾点名邀张多根率其徒弟多人进城，与市内艺人串连演出一月之久，精湛的演技轰动市区戏迷，观众称之为“张抚台戏班”，随后又被新建县生米街、石埠乡等地邀去演出达三年之久。晚年，张多根仍返回南昌老家定居，颐养天年。

李伍仂（1885—1963）　宜黄戏生行演员，艺名友春。南城县分水岭人。幼时家贫如洗，替人牧牛。十一岁进“玉华班”随兄学艺，先工花旦，后习小生，唱腔清晰圆润，优美婉转，运用自如，唱花旦时，音质娇丽、细腻，唱小生时则显得清亮、刚脆。精通宜黄戏花旦、小生的表演，在《马前覆水》中运用脚尖踩跷的一连串高难技巧，将心态失常的崔氏演得细致入微。他的小生表演以潇洒、风雅著称，为诸戏班中的优胜者。清宣统二年（1910），他组建的“春和班”专唱宜黄戏，常在宜黄、南丰、南城、乐安、黎川、广昌以及赣东北、赣南及闽西一带演出，颇有名气。他为人耿直，一身正气。民国期间，反动官府曾查禁宜黄戏，李伍仂无所畏惧，坚持演出，为此，曾两次被查抄戏箱，关进县牢。出狱后又继续演戏，直至民国二十二年（1933），“春和班”才被迫散班。他白日放牛，夜间还在坐堂班里教戏。1956年被请进宜黄戏剧团任教，这时他废寝忘食，一心扑在教学上，用餐时以竹筷当鞭，休息时用烟筒代大刀挥舞，一招一式地向学员传授演技，先后培养了宜黄戏演员数十人。满腔热情地参加挖掘宜黄戏传统剧目的工作，口述传统剧本一百一十多出，现存经整理即能上演的有五十多出。1957年，李随剧团赴省汇报演出，在《拦江夺斗》中扮赵云，《马前覆水》中饰崔氏，受到江西省文化局的嘉奖。1958年获省文化局“劳绩奖”，多次被地、县授予“先进生产者”称号。为宜黄县人大代表、县人民委员、政协委员。

李宗保（1885—1974）　宜黄戏花脸行演员，艺名加元。广昌县人。幼年丧父，家境贫寒。十二岁随兄进“合顺班”学艺九年，工生、净行，先后在“双胜”、“福胜”、“昌前”、“生

茂”诸班及建宁“霓裳社”搭班演出，并多次担任戏班管事，主要活动于赣东、赣南及闽西一带。他文武昆乱不挡，尤其精于花脸行，擅长塑造凶残、狠毒或阴险、狡诈人物形象，如《八义图》中的屠岸贾，《雁门摘印》中的潘仁美等。其唱腔、道白、表演均保持了宜黄戏的独特风格。中华人民共和国成立前夕，宜黄戏班社潦倒，改做小贩度日。中华人民共和国成立后，戏剧活动繁盛，他被各地农村剧团聘为宜黄戏教习。1956 年宜黄戏剧团建立，被聘为剧团教师。他坚持每日清晨带领学员练唱功，要求极严。他积极从事宜黄戏传统剧目的发掘整理工作，口传笔录近百个大小剧本，其中包括昆曲的七个折子戏，许多剧目都亲自排练上演。1956 年，当选为宜黄县人大代表、县人民委员会委员、江西省政协委员。

徐双林(1886—1959)　饶河班演员，工小丑。浮梁县湘湖乡人。出身贫农家庭，十八岁时，娶村姑杨金凤为妻。数月后，不堪父亲屈责，离家出走，投乐平县下济彭家戏班学



艺，拜名伶方友胜为师，从此，身入艺海。先后在“江西同乐”、“斗笠班”、“老义洪”、“明经同乐”、“金舞台”、“筱京舞台”等饶河戏班学戏演戏。抗日战争年代，奔走于波阳四十里街等地乡镇教戏传艺，颇有名声。1949 年 11 月，随同班艺友到景德镇，先后在泰安戏院组班演出。1952 年 10 月转为上饶专区赣剧二团，为主要演员。1953 年调江西省赣剧演员训练班和江西省文艺学校任教。他潜心教学，认真传艺，为培养赣剧艺术接班人做出了应有的贡献。他所教的学生，大都是舞台上的台柱子，如刘安琪已成为江西赣剧的主要丑脚和导演。他扮戏讲究，演出认真，每当演出，总是提前到后台化装，静坐默戏候场，堪为同行之楷模。数十年的演戏生涯，他塑造的各种不同类型的角色，情真意切，达到了形神兼备的境界。经常上演的剧目有昆腔戏《渔家乐》中的万家春，《活捉三郎》中的张文远，轻盈飘逸，神情逼真，动作灵敏，节奏鲜明，深受欢迎。代表剧目还有《碧桃花》(饰禁婆子)、《碧玉簪》(饰婆婆)、《进城看女》(饰乡下亲家母)，生活气息浓郁，地方特色鲜明，活灵活现，妙趣横生，观众喝彩叫绝，有“饶河第一丑”的美称。1955 年，戏剧史学家黄芝冈看了他演出的《酒楼上吊》的酒鬼，赞叹不已，称誉他“是个好丑脚。”

龚泰泉(1887—1961)　赣剧饶河班演员，工老旦。江西临川人。祖父是铁匠，父亲务农，清光绪十六年(1890)，时逢灾荒，举家逃难至乐平县横路金家村落户。幼时曾学过铁匠，从艺成名后，群众便称他“铁匠老旦”。十二岁拜著名赣剧艺人青道师为师，开始了演戏生涯，五年满师，后又得有金师培植，即成名角。曾在“明经同乐”、“老义洪”、“大舞台”、“小京舞台”等班社从艺，与俞六喜、吴天水、王清和、冯衣金被誉为饶河五大名旦。三十多岁招亲入赘，定居万年县珠田街永乐村。龚泰泉艺技全面，高、昆、乱不



挡，嗓子可以盖过唢呐。他唱做俱佳，不同的老旦，皆能得心应手。代表剧目有《太君辞朝》、《钓金龟》、《珍珠记》、《打龙袍》、《打狼屠》等。演《太君辞朝》的佘太君，〔倒板〕出场，台下掌声四起，近百句的〔西皮〕唱腔一气呵成。当唱到七郎"乱箭穿心"时拖腔数十秒钟，配合颤抖的身段，一声抽泣，连哭带喊地唱出"我那胆大包天的儿呀"，一字一顿，声声悲惨凄厉，最后一句长腔，令人撕心裂肺。演《打狼屠》的庞郝氏，他以驼背、扁嘴、剜手、矮子步等功夫塑造一位老态龙钟，且又身怀绝技的老妪。或上桌或下椅，或举拐开打，或翻滚扑跌，始终保持形态不变，演得勇武神奇，妙趣横生。他对艺术讲究"音、真、情"。"音"就是嗓音洪亮，唱腔圆润；"真"即无论扮演何种身份老旦，做到形态逼真；"情"即喜怒哀乐发自内心，感人传神。龚泰泉生性刚烈，不畏权势，民国十六年(1937)，他因生毒疔，疼痛难忍，拒绝了老板强迫他负痛登台的无理要求，立遭老板侮辱，他一气之下，离班归田，发誓再也不为老板赚钱演戏，直至 1949 年中华人民共和国成立，获得了新生。1950 年由人民政府请去担任景德镇赣剧团辅导员，1951 年调江西省赣剧实验剧团任演员。1952 年，中南区第一届戏曲会演，龚演《太君辞朝》，获老艺人荣誉奖。同年 10 月，他以江西代表团艺术指导的身份，参加了第一届全国戏曲观摩演出大会，在北京，受到毛泽东、周恩来等中央领导的亲切接见和宴请。回省后，与其它艺人一道，仅三个月时间，抢救行将失传的赣剧剧目一百七十余种，折子戏三百余出。从 1954 年起，当选为江西省第一、二届人民代表，中国戏剧家协会江西分会副主席，并在省文艺学校任教。1961 年患病回籍休养，同年 6 月病逝。

罗时春(1888—1964)　武宁采茶戏演员。武宁县石渡乡兰田村人。罗二十岁时学唱武宁采茶戏，他半农半艺，常赴湖北省通山、通城、阳新等县以及本省靖安、高安、铜鼓、奉新、瑞昌、德安、修水和本县各乡镇演出，并以"独侠"(独自一人)精神，搭班唱戏。他会唱的戏多且表演精彩，所到之处皆受欢迎。他搭过较为有名的"三姓班"、"春福班"、"老八班"、"三喜班"、"萧爷班"等班社。罗对武宁采茶戏十分熟习，知道的小戏有一百余出，大戏七十余本，茶戏九板十八腔，小调四十余支他皆能熟记不忘。"仙花调"、"阴阳腔"、"哭夫调"、"病叹腔"等优美的传统唱腔，由他演唱则更为动听。罗原学小生，但却行行皆能，尤擅老生、小生及小丑。他在《尽孝图》一剧中饰铁匠一角(小丑)，演得形神毕肖，故群众戏称他为"铁匠"。《梁三伯归天》是他的小生行拿手戏，久演不衰。其唱功，板稳字清，声情并茂。每当他唱到高亢激越之处，台下掌声雷动，而唱到凄怨之时，观众也为之落泪。罗为人正直、善良、谦和。他一生不乱为，不喝酒，从未有过伤风败俗的事，班内群众赞誉他是"戏中戏外真君子"。他常告诫同行艺人"台下要做正直的事，台上才能演好正直的人"。罗授门徒甚多，靖安、通山、武宁、高安等县都请他传艺，在教学上不保守，要求严，反复示范，反复启发，直至学员学会为止。

程云彩(1888—1979)　南昌采茶戏演员，别名"鞋刷子"。南昌县桃花乡三甲村人，出身农民家庭。从小放牛种田，兼卖鞋刷，因对采茶戏有浓厚兴趣，便拜师学艺。二十多岁



正式搭班唱戏，擅演花旦。夜晚唱戏，白天仍走村串户兼卖鞋刷，观众对他日渐熟悉，称为“鞋刷子”。民国二十四年(1935)春，南昌新新游戏场老板梅三和创办“贫民省剧社”，程云彩受聘主教旦脚行当，先后参加教排《湘子传》、《方卿戏姑》、《白蛇传》、《四姐下凡》、《渔网会母》等剧，成名弟子有邓筱兰、周奎生、熊唐庚等。民国二十六年由于战乱，“贫民省剧社”被迫解散。南昌沦陷后，日军建立了一个“宣抚班”，下属四个戏班，程为第二班召集人。他一面应酬日军、汉奸，一面组织艺人维持演出。抗日战争胜利后，或搭班、或邀集艺人组班，仍以唱戏为业。1950 年加入江西地方剧院(1953 年更名江西省采茶剧团)，因邓筱兰等坤脚崛起以及自身年岁增长，程已改演老旦、彩旦。尤以彩旦见长，表演豪放泼辣，妙趣横生。他扮演《方卿戏姑》中的方氏(姑妈)、《贩马记》中的店主、《小姑贤》中的婆婆等角色，充分表现了他的艺术特点，无不产生强烈的戏剧效果。但在《梁祝姻缘》中饰梁母、《渔网会母》中饰马氏(佬佬)、《彩楼配》中饰老夫人等，却又是另一副为他人所不及的富态，慈祥的样子，比较准确地把握了老旦与彩旦的分寸。程的老旦唱腔是在花旦本调的基础上经过锤炼发展而成的，平直流畅，顺乎其然，尤其在饰演彩旦时，急若暴风骤雨，缓若流水行云，招式紧扣唱腔，情感抒发酣畅淋漓，更为明显地体现出与众不同的独特风格。1956 年 3 月，新建县组建采茶剧团，为了南昌采茶戏的繁荣发展，年近古稀的程云彩欣然受命前往，一边不辞劳苦坚持上山下乡演出，一边不厌其烦培育新人。剧团下乡，观众见程来了，便呼之为“鞋刷子的班子”，其声誉可见一斑。1960 年曾被授予“高级知识分子”称号，历任新建县人民代表、政协委员、政协常委。

陈立庆(1888—1980)　盱河戏演员，工小生。又名陈桃芳，广昌县甘竹人。出身贫寒，从小由曾祖母抚养，十七岁学戏。嗓音亮，唱功精细，擅演《断桥》中的许仙。《桂枝写状》中的赵宠等角色，曾流传着“文有陈立庆，武有谢梅生”的佳话，在南丰，宜黄等地颇具影响。他不仅演戏，且能掌场面(司鼓)，晚年专管场面和包“都纲”(总剧本)排戏等事务。他排练要求认真，不许错说一词，错唱一句，如有嬉闹或唱不合板眼，则气急摔槌。他高深的艺术造诣和严肃态度使人们敬而从之。他所排的刘家孟戏《老君上寿》一场尤为精彩，每演必获成功。陈立庆自掌场面后，精心保存了刘家孟戏手抄本。孟戏曾一度遭禁，而他冒着风险收藏这一部珍品。1962 年广昌戏曲工作会上，他将刘家孟戏总剧本如数奉献。其时，他在乡村搞商业代销员，一边工作，一边口授刘家孟戏全部唱腔，由县剧团派人记谱，为孟戏高腔留下了宝贵的音乐资料。1980 年县剧团排练《姜女送衣》和《滴血寻夫》参加省调演，他年高病重，行动不便，仍欣然悉心指导，受到江西省文化局表彰。同年 9 月病逝。



刘起照（1889—1946）　南昌采茶戏演员。字荣光，别名梅生子。新建县溪霞乡至头刘家村人。清光绪十五年（1889）出生于戏剧之家，祖父刘宣国是民间名艺人，擅演大花，以他为首组织的"宣国班子"在当时很有声望。父亲刘奎德虽然是个哑巴，亦随班从艺，每到一处开台前必演的仪式性节目《哑巴开台》均由他包演，同时在班中兼事其他杂活。刘起照从小耳濡目染，艺术上受到了熏陶。祖孙三代，同班从艺。刘宣国去世后，刘起照及其父均略欠组织才能，该班由其祖父的弟子万三长接管。刘与谢与旺（猴子）、傅朝果（腊婆子）、李志福（福宝子）同为该班四根台柱，一时号称"新建四子"。刘起照行当全面，主演正生，兼工武小生、须生、花旦、小丑等，同时还善拉琴、打锣鼓、操木偶等。一专多能是当时民间班社中艺人们的共同特点，逢演出淡季便化整为零分散活动，大都以操木偶为生，刘起照同样如此。民国七年（1918）曾与谢与旺等人到过南昌李家巷演出，以主演《和番记》中的李彦荣而获好评。刘起照曾娶本乡仙里村熊氏为妻，早故。民国三十三年万三长去世，刘被万三长的妻子谭氏招为继夫，刘宣国祖辈开创的事业仍回归刘家执掌。由于社会动乱及队伍老化等多种原因，刘起照没有回天之力，仅惨淡经营了两年，不幸于民国三十五年与世长辞。

俞六喜（约 1889—1954）　弋阳腔旦脚演员。波阳县黄山乡六家坂人。自幼到乐平县拜外号水鸡蛤蟆的饶河班艺人为师，三十一岁入乐平"天济同乐"，因受压制不准登台。数年后，该班驮梁旦侯明经重病不起，管戏箱的师傅急劝俞六喜借机替演，一出戏演唱下来，观众同声称赞，说他赛过明经师。从此愈唱愈红，不久便名声大振。"老义洪班"、"万春班"、"老同乐班"、"东海同乐班"、"小京舞台"都留下了他的艺绩。俞六喜主工正旦，文武兼备，精通高、昆、乱剧目，尤以闺门旦见长，所饰角色仪态端壮，沉稳文静，讲究"行不动裙，笑不露齿"。他嗓音一般，但大小嗓结合运用得当，使唱腔韵足情真，圆润动听。他演《珍珠记》的王金贞，温良贤淑、爱恨分明；他唱《送衣哭城》的孟姜女，凄楚哀婉，常使观众落泪；他扮《渔家乐》的邬飞霞，上船下船，体态轻盈、撑篙划浆、动作娴熟，活似水边长大的渔家姑娘；他饰《装疯骂殿》的赵艳容，似癫又醒、该醒又癫，把人物怨恨、失望以及佯疯的心态表现得出神入化。1953 年底调江西省赣剧团演员训练班任教。这时，他已重病在身，为了抢救濒于灭亡的弋阳腔遗产，不顾个人安危，每天坚持口述、录音、传授技艺，一丝不苟，尤其是在教授《送衣哭城》一剧时，他已病体难支，但为了教完最后一出戏，面对这些入学不久似懂非懂的小学员，他不急不躁，亲自示范，在冰冷的水泥地上，不停地走着跪着。该剧唱做繁重，他边唱边说，当排到长城倒塌时，他竟起身一跃，就地一个"抢背"摔在地上，动作做得那么认真，以致好半天都喘不过气来。他不顾口里吐着鲜血，仍然一遍一遍地接着教学。在他弥留之际的短短三四个月中，由他言传身教的剧目有弋阳腔《思凡》、《书馆相会》、《送衣哭城》，昆曲《藏舟·刺梁》等。为了抢救继承赣剧艺术遗产，他争分夺秒，坚持到最后一息。

谢与旺（1889—1962）　南昌采茶戏演员。别名猴子，"新建四子"之冠。原籍永修县

马口乡。父早亡，自幼随娘改嫁至新建县乐化乡，因家贫，仅读半年书便休学从事农业劳动。十余岁拜刘宣国、李承崽为师学戏，因艺术天赋好，学艺刻苦，很快就显露才华，后成为“三长班”主要演员、台柱。谢戏路广，以演文武大花见长，尤以饰《夺金盏》中的曹天佑最为拿手，无论台下多么吵闹，只要他一出台亮相，或是开口一唱，观众便鸦雀无声。民国七年(1918)曾随“三长班”(一说部分)进入南昌李家巷演出，就是以他主演的《卖水记》(三本)、《夺金盏》等剧打开了码头。谢生性聪颖，又肯刻苦钻研，成为集编、导、演于一身的著名采茶戏艺人，尤其擅打条纲戏和根据传书编连台本戏，如三十六本的《粉妆楼》、十八本的《天宝图》(今存十一本)等便是出自他手。同时他还擅演京剧、操木偶、打锣鼓、拉胡琴，据说因为太跑红的原因，引起同行妒嫉，被邻县某艺人害倒了嗓子，从此离开舞台，回到乐化某舍教私塾。谢功底厚、行当全，不久便应聘出山在新建、安义等县的农村班社教戏，新建县溪霞乡桥南村有个活跃了半个多世纪的老班子正处于衰落，民国二十一年谢被请去教戏。他在此度过了二十个春秋，使该班重新振兴起来。因该村地处偏僻，封闭保守，至今仍保存不少早期的声腔和剧目。1952年谢已过花甲，地处鄱阳湖畔的昌邑乡曹门村愿以承担谢晚年的全部生吃死葬为条件，将他争聘过去。谢更加不遗余力地传授技艺，十年间教了六十多本大戏，二十多本小戏。年逾古稀之后，体质日衰，并有一目失明，另一目也视力欠佳。他意识到灯油将尽，便争分夺秒地想把肚子里一百个本子全部写出来传给后人。遗憾的是只写了六十多本大戏便力不从心了，刚刚咬紧牙关写完了《鹦哥记》，便在昏暗的油灯下伏案长逝。恶噩传出，曹门村阖族大恸，破例地让谢的灵位进入刚竣工的曹氏宗祠，举行隆重的祭奠仪式。出殡时，全村九百余人全部出动，加上亲友及徒子徒孙共千余人为他送葬。谢一人既无妻室子女，也无任何积蓄，却给后人留下了一份宝贵文化遗产，手写本现存曹门村。

汪灶喜(1890—1950)　徽剧生脚演员。婺源大畈乡岭底村人，出身木偶世家。父亲汪正发，祖父汪官成都是“聚和神社”木偶戏演员。他从小随父亲外出演“木偶戏”，农忙季节即回家种田。因年成不好，天灾地荒，加上全家吃饭人多，生计很难维持，汪灶喜只得背乡离井，到玉山学戏。他出师后搭“洪福林”徽昆班，后又在“仙舞台”、“赛云班”演出，还曾与矮子仔合伙组班演出。他个儿不高，身材匀称，平素练功刻苦勤奋，对技艺一丝不苟，练就了一身扎实的武功基础。他扮相好，戏路宽，文武小生、老生、丑行都能胜任，因而很受观众欢迎。他在台上气度轩昂，潇洒自如，常常是一出场即博得观众热烈的喝彩。同时他还打得一手好鼓，经他演过《击鼓骂曹》的地方，别人因不能与他比美，多不敢再演。他唱做俱佳，还能穿五寸厚的高靴从数张桌子垒起的高台上翻下，落台板而不晃，被誉为“武功盖皖南”。到四十岁后搭“王和福班”，即“新仙舞台”，后因与班主不和，回家后复从事木偶戏的演出活动。不久，病故于家中。

叶新发(1890—1953)　广信班生行演员。浙江省江山县人，乳名“龙游”。父亲以撑

船为业。叶从小学艺，初学二花，后工正生，基本功扎实，演戏极其认真，拿手戏甚多，如《孔明拜斗》、《夺成都》、《四郎探母》、《大破樊城》、《鱼藏剑》、《反昭关》、《秋胡戏妻》等。每演一戏，都有与众不同之处，扮《孔明拜斗》的孔明，临终时，双眼对眸，喉间咕噜作响，以示孔明不甘于死之心情，堪称一绝；演《秦琼表功》时，脚踢鸾带，飘逸洒脱，此演法后传广信班弟子；演《夺成都》的刘璋，亦有高招，当刘备说"我不得不如此"时，他突然一跳，脸色一变再变，表现气愤之情。当刘备叫声"宗兄"后，脸色又变，并指着被刘备劫后之空虚，顿时泪水如注；演《游龙戏凤》时，正德的一副丑态，入骨三分。叶新发虽是文戏演员，然每次"打台"，都不离场，滚打、翻跌，无一不能，1951 年，他饰演《嫦娥奔月》的玉帝，获上饶地区戏曲调演表演奖。

丁良洲(1890—1966)　　东河戏演员。赣县田村人。工生、净两行。《蹬打石垒》、《卖马当锏》、《过昭关》及"关公戏"均见功夫，熟知大量传统戏。民国十五年(1926)自组"玉清台"，后因日军侵入赣县，于民国二十八年(1939)散班。中华人民共和国成立后，为东河戏整理了许多传统剧目，如《金手圈》、《满门贤》、《三代荣》等。二十世纪六十年代他已逾七旬，还亲口传诵传统戏演出本，请人记录，以免散失和淹没。丁良洲历来主张保持东河戏的"纯洁性"，宁可回乡耕田，坚持不与其他剧种"合流"，为少数未参加过祁剧班演出的东河戏演员之一。1954 年首届江西省戏曲观摩会演获劳绩奖。

刘凤泉(1890—1969)　　宁都采茶戏演员。别号老喜，于都县汾坑乡西坑坝村人。幼学篾匠，十八岁拜谢明柳(一说谢永全)为师学唱半班戏(今宁都采茶戏)，工花旦。民国二十年(1931)，参加土地革命，加入中国共产党，曾任区苏维埃政府土地部部长、于都县苦力运输工会主席等职。红军北上抗日后，曾坚持过对敌斗争。革命处于低潮时，他隐姓埋名，往福建乐山区做篾匠，撑竹排，以维生计。中华人民共和国成立后重操演艺旧业，1954 年参加宁都县采茶剧团担任演员。他性格文静，为人诚实，严于责己，宽以待人，一生勤学苦练，演出严肃认真。中青年时期多演花旦、小生，晚年多演老生、老旦戏。在所有的传统剧目中，几乎各类行当人物他都饰演过，而且演得很好，群众称他是"八门头"的脚色。他嗓音清脆圆亮，表演细腻，刻画人物形象生动。《山伯送友》的祝英台、《山伯访友》的梁山伯，《风亭赶子》的张元秀、《追鱼》中的包公、《秦香莲》的国太、《接姐姐》的老娘等不同行当、身份、年龄、性别的人物，他都能演得迥然不同，千姿百态。他的圆场、弓马步更胜人一筹，尤以扇子花中的八字花更具特色，青年演员均争着向他请教。在挖掘、记录、整理、改编传统剧目中，他做了大量的工作。在参加演出的同时，独自一人，写出了大小七十余出传统戏的剧本，占本剧种所有传统剧目的百分之七十，其中刻印交流四十余本。1956 年出席了江西省第一次剧目工作会议，1957 年赣南地区第二届戏曲观摩会演被授于艺术劳绩奖。

刘大红(1892—1945)　　瑞河采茶戏女演员。工花旦。新建县人。因家贫，小时被父母弃于郊外，遇杂技艺人徐家祥收为养女，长大拜涂老万为师，学唱瑞河采茶戏。她嗓音圆

润，唱腔婉转，身段优美。因随养父练过杂技，功底扎实。她为人性格豪爽，有胆有识，同行中享有声誉，后组建戏班，自领班主。《乌金记》（饰陈月英）是她的拿手好戏。"甩发"堪称一绝，时间久，花样多，不单能跪着甩，坐着甩，还能睡着甩，单臂支撑，侧身悬空甩，是采茶戏班中名重一时的坤角。

石金榜（1893—1939）　饶河班演员。小名和尚，祖籍江西都昌县，生于景德镇，父亲石冬青是饶河班小丑演员。他少小时，读过几年书，后到景德镇窑厂学打杂。青年时，国民党政府到处抓丁，他在三兄弟中居大，正到当兵年龄，只好外出躲避。在波阳乡村，跟随"毛俚班"乞讨为生。当时戏班有位叫长洪的老旦演员，得知他的情况，见他聪明伶俐，便收为徒弟，学演小丑。后在该班入股，并被推为外班头，负责前站联系等事务。民国十一年（1922），内班头亡故，便成为内外双兼的班头。他改革陈规，将包帐改为分帐，将收入除去开销，主、配角演员按分数多少分成（又叫打找子），激励大家为戏班尽力。他拿出私蓄，添置一批行头，并招聘名艺人，加强阵容，取名"江西同乐"班，常在波阳、浮梁以及安徽省的至德、太平、石台、祁门等县演出。该班在皖南各县和浮梁一带很有名气，他是最早开创女演员演女旦的班社。民国二十二年，当时著名的"明经同乐"班因内讧散伙，班头胡光头要求与其合班，以"江西同乐"为班底，班名则沿用"明经同乐"。重新组班合伙后，阵营更强，每到一地，人山人海，名声大振，成为当时四大名班之一。后亦因内部不和，于民国二十五年在万年县饶家埠散伙。散班后，石金榜元气大伤，无力重新组班，迫于生计，在波阳、浮梁农村教"太子班"。民国二十八年在赴景德镇途中病逝。

周金生（1893—1953）　吉安采茶戏演员。又名周子善，吉安县长塘乡人。十二岁时父母双亡，流落外地学做裁缝，后拜梁有大为师，学演花鼓戏。他与邻村黄寿生，一个操琴，一个学演花旦，配合默契，多次一同到吉水等地教戏。他善于吸取外人长处，曾与吉水著名艺人切磋戏艺，大量吸收三脚班的唱腔和剧目，晚年还在吉水金滩乡组织"半班"，学唱"南北路"（西皮、二凡），学演《三娘教子》、《平贵回窑》、《磨房产子》等吉安戏剧目。周金生一生从艺，主工小旦，唱做传神，与黄寿生、快生、全生、仁生组成"五生班"，并结为艺坛兄弟。而后又与罗贵林合班，同建"同仁堂"。他的代表剧目是《寡妇上坟》、《顶烛怕妻》等。中华人民共和国成立后，周金生积极参加传统剧目和唱腔的挖掘整理工作。

陈菡舟（1893—1957）　戏剧活动家。泰和县人，又名焕赣、授钟。系保定军官学校第一期毕业生，历任江西省督军府副官，抗日战争时曾任江西荣誉军人管理处总干事，江西船舶管理总所少将总所长，江西省少将参议。因厌倦官场生活，弃军经商，在南昌市创办了"捷安轮船公司"及"真真照像馆"。一生酷爱京剧，民国十八年（1929）邀集朱月斋、林敬平、廖大可、彭克夷、罗时彬、熊梦甫等人成立江西省第一个票房"己巳票房"，经常从事演戏活动。他早年曾拜宫廷演员满子善为师，满老师晚年生活全由陈料理，死后，陈还将他



安葬在老家泰和县。陈曾向南京名票徐子义学过戏，如《御碑亭》中的王有道，《宝莲灯》中的刘彦昌，《汾河湾》中的薛仁贵等。并与北京名净焦宝奎合演过《水淹七军》、《华容道》，同南方名旦醉丽君演出过《贩马记》，饰赵宠。他还喜欢学习各种流派，如余派（余叔岩）《法场换子》中的徐策，《战樊城》中的伍员，《沙桥饯别》中的李世民；孟派（孟小冬）《珠帘寨》中的李克用；麒派（周信芳）的《清风亭》；马派（马连良）《借东风》的诸葛亮，《审头刺汤》的陆炳，《甘露寺》的乔玄；谭派（谭富英）的黄忠；杨派（杨宝森）《击鼓骂曹》的弥衡，《空城计》的诸葛亮等。他还与南北名演员金伯苓、李万春、张韵笙、高百岁、陈鹤峰、白家麟、刘奎英、郑亦秋、徐碧云、刘筱衡等人交往甚密。二十世纪三十年代名旦张美如、童秋芳都是他的义女。

陈菡舟待人热情，不分贫富，一视同仁，助人为乐，风格高尚，尤其是对唱戏的人，不管遇到什么困难，总是鼎力相助，当时称为“江西的孟尝君”。某次，一粤剧团来南昌演出，上座低，无返广东的路费，剧团来找陈菡舟，陈二话不说，让他们免费乘坐他捷安轮船公司的船去赣州，同时资助每人一张从赣州至广州的汽车票。还有一次，新兴舞台请以厉彦芝为首的厉家班来昌演出，该班演员年龄小，演出水平却不错，一时轰动全城，场场爆满。市警察局某警官带一班人要看白戏，厉家班要他们补票，他们却蛮横取闹，连厉家班住地江西大旅社也被封了。厉彦芝找到陈菡舟，陈当即找市警察局长黄光斗（保定军校同学）出面干预才得以解决，陈不但乐于为戏班解决困难，而且那里搞什么义演，他必定去做发起人，并率领全家大小出动去参加演出，当时人称他们家是“陈家班”。他组织过救亡演戏队，多次演戏募捐，并自编、自导、自演了《浩气长存》、《文天祥》以激起群众爱国热情，反对日本帝国主义的侵略，表现了强烈的爱国主义精神。民国二十九年（1940），省府迁往泰和，他在泰和建剧场募捐，用于抗日救亡事业。



廖三崽（1893—1977）　赣南采茶戏女演员。南康县唐江镇人。幼时被卖为养女，七岁习采茶戏，十三岁登台。是赣南采茶戏早期女演员。先后在南康、信丰等地搭班演出《睄妹子》、《钓蚜》、《反情》、《挖笋子》等剧目。唱腔委婉，表演细腻，常有“三崽挂牌登台，场场暴满喝彩”的盛况。一生热爱戏曲，八十四岁谢世，留有胡笼、头饰、门帘、发髻和头花等文物交公。（见右图）

苏印泉（1894—1951）　抚州采茶戏演员、班主。进贤县张公乡人。幼年失恃，无依无靠，年十六，即投军从戎，于北伐军中当兵两年之久。年十八，回乡学篾工，又兼习织布、裁缝等。年二十六，始从艺，拜木偶戏老艺人梅金元为师，学演提线木偶，时有四年之久，尽出积蓄购置服装、道具、乐器，邀人组成三脚班，自为老板兼演员，时人呼为“印泉班子”。所演剧目，均为小戏，如《盘广货》、《二妹反情》、《五更里》等。活动地区多为临川、进贤一带。时逾两年，演员增至十五人以上，遂成“半班戏”规模，即以演大戏为主，如《梁山伯祝英台》、《三女图》、《乌金记》等，并时演连台本戏。年四十六时，以四百现洋，为丧夫之童养媳

陈凤英赎身，婚后即教其演戏。陈凤英聪颖好学，酷爱戏曲，时不久，即登上抚州采茶戏的舞台，她的演出，受到广大观众欢迎。在唱腔上苏教她增加了高度，使其拓展了采茶调的音域。苏印泉夫妇在服装和化妆上，也进行了革新，别具风格，名闻乡里。苏印泉为人敦厚，为艺重德，深受人们尊敬。

李福东(1894—1962)　饶河班演员，工二花。原籍江西贵溪。孤儿，后只身定居乐平县涌山乡东岗村，并随岳父余清道学戏。在"明经同乐"、"赛同乐"、"京舞台"等班中崭露头角，很快红遍全县，誉满饶州，成为群众喜爱的挂牌子弟。1949年11月到景德镇泰安戏院演出，1953年，受聘于江西省文艺学校任教，为中国戏剧家协会会员，第三届中国剧协江西分会副主席。



李基本功扎实，表演动作规范，独具风格。他口齿清楚，嗓音洪亮，抑扬顿挫，极有韵律，令人清心悦耳。李的拿手戏颇多，如《五虎庄》里有史文恭，他大开绑(手脚被绑缚)能从三张叠高的桌子上一个"扑虎"飘然落地，并接着做戏。他饰《闹天宫》中的孙悟空，那刨桃毛、吃桃及搭袋走路的神态，夸张而不失真。他还能唱大花，在《彩楼配》中饰魏虎，演得凶残而愚蠢，获得好评。尤以饰演《江边会友》中的尉迟恭更为驰名，他准确地塑造了一个解甲归隐，疾世愤俗，蔑视权贵的形象，上船、解缆、撑篙、垂钓等动作，准确而优美。痛斥权奸时，他手抓一只螃蟹，将它比作奸王李道宗，怒目而视，接着刚劲有力地几个大幅度动作，然后铿锵有力地念道"漫将冷眼观螃蟹，看你横行到几时?"将螃蟹直掼江心。艺术大师梅兰芳看了他的表演，大加赞赏并撰文赞扬李福东的表演艺术成就。该剧已由中华人民共和国文化部拍摄成资料影片予以珍藏。

李南水(1894—1972)　赣剧饶河班演员，工正生。乐平县镇桥乡李白京人。幼年拜李家祥为师，其师公王毓发为清代著名高腔艺人，江湖高腔十八本能演十三本，传至其师李家祥时仅剩十本。李南水三年满师，学会八本，是"筱京舞台"的主要骨干。常演剧目有《程婴救主》、《送衣哭城》、《江边会友》、《火烧绵山》、《桑园会》、《拷打吉平》、《叹昭关》、《受禅台》等。其表演风格朴实无华，崇尚自然，不受形式所累，具有浓郁的乡土气息，注重人物内在情感，如《叹昭关》的"三叹"：一叹惊醒，看看天色，已是一更，摇头轻叹；二叹猛醒，想起昏君无道，全家被害，只身逃走昭关，以拳击桌，仰天长叹；三叹吓醒，更鼓频敲，



以为追兵将至，大汗淋漓，看看胡须，已由黑转麻，由麻转白，手托白须，一声啸叹，泪流满面，把伍子胥家仇国恨，身临险境的惨烈悲怆的心情层层剥开。又如《程婴救主》，他将幼主藏于药箱从宫中带出，当把守宫门的韩厥，盘问时，他面带笑容，从容以对，当韩厥要打开

药箱时，他则横目怒视，吹须痛骂，再佐以弋阳腔的激越演唱，把程婴舍身忘我，义侠肝胆的忠烈秉性刻画尽致。1953年调入江西省戏曲学校任教，教学中勤勤恳恳，培养了一批弋阳腔子弟。他具有惊人的记忆力和扎实的幼功，其学过的戏，历数十年而不忘，不仅谙熟应工戏路，而且对全剧台词和舞台调度也悉然于心，如七本《目连传》、人物、台词、场面和曲牌都能报出，故被赣剧界称为弋阳腔的“老郎神”和“戏包袱”，更有人戏称其为“胸有百万之兵的大将军”。十多年中由他口述而记录的弋阳腔剧目有《赏军夜访》、《金殿赐带》、《龙凤剑》、《潘葛思妻》、《卖水记》；昆腔、弹腔戏有《闹节藏舟》、《相梁刺梁》、《罗成降唐》、《白良关》、《打登州》、《飞龙带》、《龙凤阁》、《借云破曹》、《战长沙》、《打鼓骂曹》等近百个传统剧目，为保存赣剧的宝贵遗产作出了突出的贡献。“文化大革命”开始后，被遣回家乡闭居，直至辞世。

马　蹄(1895—1947)　乐平马灯班演员，工小生。乐平县下济彭家人。是乐平马灯戏三大名角之一，除小旦外，其他行行能演。在《活捉三郎》中饰张三郎，鼻涕拉出一尺长，一掐颈脖，鼻涕立时缩回鼻中。当阎惜娇用绳索吊他的颈脖时，他双手垂地，左右摇晃，犹如纸人。在《山伯访友》中，为表现梁山伯临终时气息奄奄，他面如土色，鼻翼煽动似无呼吸。在《珍珠塔》中饰方卿，躺在雪里饥饿难忍，他那贪婪的眼神，射出饿狼般的凶光，仿佛要把整个塔吞了下去。马为人正直，不吹不拍，不骄不傲，并对名角杂工一视同仁，鼓励年轻人大胆学艺，把自己的拿手好戏，授之于徒，扶之登台，为同行们钦佩赞誉。

萧仁贵(1895—1964)　赣南采茶戏演员。于都县梓山乡人。十三岁学艺，父母反对，遂借外出经商为名，到南康县唐江拜外号冬瓜婆的艺人为师学演采茶戏。十七岁独立组班，与刘日凤、卢保仔等人在本县各乡和安远、会昌、瑞金及广东、福建的邻近各县演出。1950年入赣州大众戏院，1952年参加于都县大众剧团，1959年担任于都县文艺学校基本功教师，1960年为于都采茶剧团教练兼演员。曾被选举为县政协委员。萧仁贵为人正直，性格开朗，待人热情，易于共事。艺术上不仅能演丑脚，还能演旦脚，拉胡琴、司鼓。拿手戏有《攀笋》、《卖花线》、《上广东》、《反情》、《补皮鞋》、《南山耕田》等剧。1962年已届六十七岁高龄，尚能应盘古山工人之情，演出《上广东》，效果良好。

曾金生(1895—1974)　盱河戏生行演员。又名曾珍生，广昌甘竹乡赤溪村人。其父曾雯是晚清秀才，以教书为业，赤溪曾家世代相传的孟戏戏班，由曾雯负责全部剧目的传授。曾金生从小受其父的熏陶，熟读诗书，酷爱戏曲，并长期担任曾家班的总管，班中所有的演出剧本都由他掌握。土地革命时期，曾家“孟戏”的“都纲”(总剧本)丢失，是他参照“边纲”(角色唱念的单篇)才将“都纲”重新整理出来。教戏时，要求甚严，不许有一丝马虎。除掌管场面他还谙熟各行当的表演。他嗓音好，功底厚，唱高、昆、乱三腔，以演正生为主，在



曾家“孟戏”中饰演范杞良、《铁笼山》中扮演姜维，皆栩栩如生，至今仍为人们传扬。土地革命时，他曾担任过村政府农会的文化委员，土改时，他自编宣传戏，带着学生到各村演出，不取分文。1962年，他在农村一边工作，一边把曾家孟戏的唱腔口授给县剧团，为曾家“孟戏”唱腔留下了宝贵的资料。“文化大革命”期间。他被污为“叛徒”，遭受迫害，身心受到严重摧残。

胡文明(1896—1930)　　苏区瑞河采茶戏演员。宜丰人。胡文明少年时读过私塾，有一定文化素养，并喜爱戏曲，十六岁从师张汉江学艺，因其嗓音洪亮，身段优美，加之又有一定的文化，颇得师父器重，成为瑞河戏文武俱佳的生脚。在《刘子英打虎》中饰刘子英一角，名噪一时，后与其师共建“和腔堂”。民国十八年(1929)参加工农赤卫队，担任修(水)、铜(鼓)、宜(丰)、奉(新)苏区第十九乡三中队工农赤卫队队长，在他带动下，“和腔堂”多数艺人加入了赤卫队。在革命斗争中，他用戏曲进行宣传鼓动活动，编写了富有革命内容的《新十字写》、《新十劝郎》、《新十劝嫂》、《送郎出征》等节目，用采茶戏形式演唱，经常在修、铜、宜、奉一带演出，对宣传鼓动当时的革命斗争，起了积极作用。民国十九年(1930)在甘坊反围剿战斗中英勇牺牲，年仅三十四岁。

徐方亮(1896—1967)　　南昌采茶戏演员。南昌县塘山乡刘坝总徐家人，又名柳根，与永根、水根合称“南昌三根”，在当时颇有名气，曾与一江之隔的“新建四子”遥相辉映。徐早年习艺，全凭优越的天赋和刻苦磨炼而技高一筹。本习老生行当，后却以饰彩旦显露锋芒，以其不鄙不俗、不温不火的表演而赢得广大观众赞赏。在“七紧八松，六个人过功”的班社里，艺人必须满堂跑，徐扮男像男，扮女像女，行当全面，一顶就上。拿手戏有《打灶分家》、《王婆骂鸡》、《大补缸》、《小放牛》、《碧玉簪》等。二十世纪二三十年代，徐与南昌采茶戏著名演员邓筱兰等为伍，常年活跃于南昌市及市郊农村。因徐有良好的技艺和品德，深得同行们尊敬，在班社中享有崇高威望。每场演出，他不到场不开锣。徐待人接物宽厚仁慈，但对自己的弟子却要求甚严，如演出出错，必定受到训斥。中华人民共和国成立后，徐随江西地方剧院于1953年转江西省采茶剧团。1954年曾荣获江西省第一届戏曲观摩汇演老艺人奖。1956年3月，上级决定组建新建县采茶剧团，徐欣然受命调该团工作。创建伊始，条件差，任务重，年近花甲的徐方亮坚持随团下乡，演戏，教戏双肩挑，足迹踏遍全县。1957年调江西省文艺学校采茶班任教。徐虽然没有什么文化，但记忆力超群，人们称他是南昌采茶戏传统剧目的活档案。经他回忆口述的数十本传统剧目由专人记录成册。



谢德胜(1896—1969)　　赣南采茶戏演员。南康县西华乡人。十六岁出外学戏，二十岁回家自行组班，常与廖三崽、邝功海、林圣浩、刘日凤等共班，在南康、信丰、大余、赣县演出。谢擅演《睄妹子》、《钓蚂》、《反情》、《盘花生》、《瞎子闹店》、《打猪草》等剧。1950年先

入赣州同心戏院。继进大众戏院。后为赣南采茶剧团任丑行演员。谢不仅嗓音洪亮，在唱法上且婉转多变，如〔牡丹调〕的长音高起，“三句板”的低入翻高以及奥妙无穷的装饰音和独特的润腔，都是他表现人物思想感情的艺术手段，在艺术上自成一家。

张尚林（1896—1976）　万载花灯戏演员，工丑行。万载高城乡人，人称尚林矮子。年青时就是玩花灯能手，蚌灯的撒网丑，鱼灯的钓虾丑，都很拿手。张原在花爆厂学徒，被名艺人高秉钧看中，邀进花灯戏“鸿福堂班”学演丑脚。他身高不足一米五，长得头大身短，嘴阔鼻翘，眼圆眉弯，脸部肌肉活动灵敏，表情丰富，模仿力强，学形形似，装声声像，不到两年，就能灵活自如的演出二十余出传统花灯小戏。他腰腿功特好，矮子步走得异常轻巧灵活，演出的《小放牛》、《夫妻花鼓》等剧目，观后无不拍手叫好。他在《锄棉花》中扮演的三伢子，唱调富有浓郁的童腔韵味，稚气十足，常引得观众捧腹大笑。而他扮演《借女冲喜》中的县官又是一副面孔。他除搭班“鸿福堂”、“顺利班”等班社唱戏外，二十世纪四十年代曾自己组建“尚林班”，并在上高、宜丰一带演出和授徒。1952 年他受聘在万载县剧团教功和演戏。为剧团培养人材、提高艺术质量做出了一定贡献。

汪锦松（1897—1942）　万载花灯戏演员。万载县康乐镇人。自幼喜爱戏曲，十四岁拜“玩友堂”名艺人曾雕美为师，学唱各种小调，所学曲调学过三两遍就能一字不漏背唱出来。十七岁入“鸿福堂”学唱旦脚，在师父采古、釉古的指导下，不到一年便学会了《数麻雀》等十几出花灯小戏。他个头适中，扮相俊美，嗓音圆润，吐字清晰，表情逼真，从艺不到两年便成为万载县城乡闻名的人物。民国十九年（1930）班主高秉钧去世，他接任“鸿福堂”班主，与三妹子（其妻，万载花灯戏第一个女旦脚）、陈子才、龙成生等人竭诚共事，配合默契，使“鸿福堂”的演出更为精彩。民国二十二年十月在宜春大校场有大小戏班十余个，开锣唱对台戏。“鸿福堂”演出《蔡鸣凤》，受到观众的热情赞扬，汪锦松由此名声大噪。后万载、宜春、分宜、上高等县城乡观众大都知道万载“鸿福堂”戏班有个“锦旦”（汪锦松的誉号）。民国三十一年他身染重病，经医治无效，英年早逝。

裘德煌（1897—1958）　戏曲作家、活动家。字少云，号叟耕，笔名扫影。新建县乐化乡厚石裘家村人。清光绪二十三年（1897）出生于书香门第，早年毕业于南京两江优级师范学堂。民国五年（1916）返江西，先后任南昌模范小学教师、南昌第一中学校学监、新建启新中学校长、江西省通俗讲习所所长、省立南昌乡村师范教务主任等职。民国二十年，江西省教育厅创办“江西省音乐教育推行委员会”，裘德煌被聘为平剧小组主任。民国十一年因避军阀战乱，携眷赴上海，得与田汉、欧阳予倩、石凌鹤、严独鹤等人来往，探讨戏剧改革等问题，著有《改良平剧》一文，并参与协助郭沫若的《棠棣之花》一剧的演出。后来任《音乐教育》主编时，撰有戏改诸问题论文十余篇。就任平剧小组主任后，依然致力于对平剧的大胆改革，民国二十三年创办改良平剧社，第一期招收学员四十人，聘老伶工满子善为指导员，裘德煌自任编剧，计编有《胡阿毛》、《西门豹》、《官井埋香记》、《飞来的祸》、《弦高犒师》、

《模范军人》、《刮骨疗毒》、《游岳坟》、《一女三许》等剧。《胡阿毛》、《官井埋香记》由音乐教育推行委员会铅印行世。《飞来的祸》及《模范军人》由江西教育厅铅印行世。《胡阿毛》、《西门豹》、《官井埋香记》、《飞来的祸》等剧，除由音教会自行公演三十余场外，并在省立南昌乡村师范学校、西山万寿宫、靖安中山纪念堂等地多次演出。《胡阿毛》一剧在省教育厅初次公演时，观众蜂拥而至，交通中断了三小时。省政府主席熊式辉观后很满意，赏给平剧班三千块现洋以资鼓励。该剧后由济南、武汉、成都等地剧团移植演出，久演不衰。"七·七"事变后，裘德煌编有《焦土抗战》一剧，为宣传抗日不遗余力。民国三十三年四月。裘率领江西戏剧教育队平剧组参加在广西桂林举办的"西南剧展"，演出《西门豹》一剧，获得好评。返江西不久，因致力于教学，遂辞去平剧组主任，但课余仍从事改良平剧的创作。计编有《群忠诛逆记》、《刘淑英》、《卖炭翁》、《花子献金》、《华效兰》等剧目。中华人民共和国成立后，即参加江西省文学艺术界联合会，出席首届文代会。1953年，受聘为江西省文史研究馆研究员。

何九龙(1897—1961)　宜黄戏乐师。艺名何星寿，南城县何家边人，出身艺人世家。十三岁随父学艺，始习胡琴，两年后随父迁居宜黄新丰，正式跟班演出。他胡琴演奏技艺精湛，风格独特，其手大指长，通常以手指第一节按弦，伸指换把；喜用硬弓，运弓平稳，擅用大分弓演奏；发音坚实饱满，粗犷明亮；伴奏风格质朴，托腔和谐流畅，除拉胡琴，还精于唢呐、笛子等乐器演奏，并能司鼓。文武场件件皆通，曲牌唱腔如数家珍。不久，就成为宜黄戏"合和班"掌班。该班在宜黄、乐安、南城、南丰、宁都等地颇具影响。后因班散人离，返家种菜为生。1956年10月，被聘为宜黄戏学员班音乐教师。他发奋工作，无私奉献，一边教徒授艺，一边挖掘宜黄戏传统艺术。亲自传授宜黄戏唱腔，笔录音乐曲牌八十多首，挖掘出宜黄戏传统剧目四十多个。其中古老高腔戏十二个，由弋阳腔改唱二凡剧目十个，专唱二凡剧目九个，专唱西皮剧目三个。这批音乐和剧目成为宜黄戏的珍贵遗产。自1957年起，他连续三年受到奖励。

施元才(1897—1974)　袁河采茶戏演员、班主。宜春彬江镇人。十六岁从艺，先工旦行，后习生、丑、文场亦精，尤以跷子闺门旦最为突出。他唱腔委婉柔和，嗓音圆润甜美，吐字清晰入耳，简板更见功力，在空旷的草台演出，唱上一个多小时，台下鸦雀无声。二十世纪三四十年代，宜春一带有名的戏班甚多，由于各种原因先后都被淘汰，唯他掌管的"福寿班"云集了袁河采茶戏的名优而常演不衰。施为人不苟言笑，生活简朴，专心致志于戏曲事业，具有名艺人风范。他虽是演员兼班主，在经济上却颇公正，与众人一样分红，从不剥削他人，且常将所得钱款为本班添置服装道具。对待徒弟严而不苛，因此在同行中威望很高。1952年受中共宜春县委宣传部委托与李志远、陈金桃等人筹建宜春戏剧改革



训练班。对旧的袁河采茶戏进行革新改造，作出了贡献，多次被评为县先进工作者。1957年参加专区戏曲会演获劳绩奖。

刘振宇(1898—1950)　饶河戏班班主。字光耀，外号安聋子。万年县上场乡人。毕业于江西政法专科学校，家庭是当地较大的豪富。早年曾任国民党县政府财政科长，姚西私立中学校长、第三区区长等职。刘振宇为人仗义疏财，品行端正。民国二十二年(1933)任三区区长时，因粮饷事险些被判徒刑。从此，弃政从艺，变卖家中财产买下了“明经舞台”戏班。该班服装道具齐全，演员阵容整齐，生、净、丑、旦、末均配正副二线，九脚头都是花重金聘来的饶河班名艺人。名伶俞六喜、郑瑞笙、龚太泉、苏天才、马火泉等都在该班唱戏。该班能演正本戏一百七十多本，小戏三百余折，高、昆、乱皆演，常巡演于波阳、余干、余江、万年，浙江江山、安徽祁门、福建浦城等地。1949年4月，该班由县教育馆接管，戏班艺人也分散各地，有的从艺，有的任教。

苏天才(1898—1964)　赣剧生行演员。生于江苏省兴化县苏家庄。自幼家境贫寒，父母皆马戏艺人。他六岁时，父母双亡，随兄闯江湖，练成一身好武艺，后在戏班演武小生。民国六年(1917)与江西万年县石镇孙湾中洲村农女结婚，定居万年。苏天才擅长武功，能在四张桌上加一椅的高空翻下，在乐平县四大名班中，武功突出。先后搭班“大同乐”、“天济舞台”、“明经舞台”、“同春舞台”等班社唱戏，为主要武生。代表剧目有《花蝴蝶》、《八蜡庙》、《铁公鸡》、《三岔口》、《破洪州》等。苏天才还擅长祖传接骨技术，专治跌打损伤，兼卖膏药。1949年“同春舞台”散班后，在家行医数载。1959年调入万年县赣剧团，任武功教师兼演武戏。1961年冬返家养老。

谢石头(1898—1972)　赣南采茶戏演员。赣州市水西人。幼时以捕鱼、撑排为业。因爱茶灯戏，每演必看，看会了不少剧目，常在工余时自拉自唱，自娱自乐。中年从艺，在赣县、南康一带乡村颇受欢迎。1950年先后入“同心戏院”、“大众戏院”，后为赣南采茶剧团演员。谢五官清秀，嗓音脆亮，表演细腻。在《大劝夫》、《反情》、《大睄表哥》、《卖杂货》等剧中扮演小旦，妩媚动人，为采茶戏男旦之佼佼者。1954年调到大余县采茶剧团工作，在演出和教学等方面，均有突出贡献。



杨万福(1898—1975)　吉安采茶戏演员。人称万福师，永丰县藤田人。自幼父母相继亡故，靠帮人为佣以维生计。由于酷爱地方戏曲，二十三岁时毅然奔赴房山拜郭年德为师学唱采茶戏，白天给师傅帮工，晚上学艺。二十五岁出师后搭班演出，三十岁则带班唱戏，蜚声永丰、乐安、吉水三县。原习旦脚，因扮相欠佳，改工生行，尤以武生、须生见长。其道白，口齿清楚，唱功嗓音圆润，感情逼真。对提线木偶戏和汉腔也无师自通，还是位技巧甚高的鼓师。中华人民共和国成立后，受聘于吉安地区采茶剧团传艺，传授传统剧目二百

余个，曲调一百八十余首。一生授徒众多，吉安地区罗日志、周美隆、王水金、萧惠兰等均得到他的教益，对吉安采茶戏的继承与发展作出了较大的贡献。

胡　筠(1899—1933)　戏曲女作家、导演。原名胡匀，化名方竹梅、李芙蓉，湖南平江县人。自幼延师教读，聪明好学，琴棋书画，无不知晓，十三岁时便能赋诗作文，被邻里称为女秀才，看了乐府《木兰辞》，即将木兰从军故事编为唱词，谱以花鼓小调，邀集乡村儿童，自扮自演，充分显示了她的组织能力和创作水平。1919年"五四"运动爆发，新文化春风吹进了乡间小屋，她带头报考女子师范学校，撰写进步文章，经常演出歌舞话剧，宣传革命思想。1925年参加了中国共产党，随着北伐战争开始，毅然投笔从戎。在北伐军中，她和宣传队员沿途编写快板小曲，鼓舞士气。同年年底被送入武汉中央军事政治学校深造，1927年蒋介石发动"四・一二"反革命政变时，她即带领军校宣传队连夜编排九子鞭《十骂蒋介石》和莲花落《活捉军阀邓如琢》等歌舞节目，一时《十骂蒋介石》歌舞响遍武汉城乡。不久，她被党组织派回湘鄂赣苏区担任平江县的苏维埃主席，1931年升省委宣传部妇女部长，成为一名出色的苏区女领导干部。1932年在她领导下于省委所在地万载小源创建了一所列宁小学，以该校教职员工为基础，吸收乡村知识青年和妇女群众成立了一支"赤色宣传队"(后改为宜铜万宣传队)，夜以继日，创作和排演了一批深受苏区军民喜爱的歌舞戏曲剧目，如《送郎当红军》、《可怜的秋香》、《劝白军投降》、《拥护苏联》、《反对帝国主义》、《鲁胖子哭头》以及小戏《李大探监》等。在表演上她善于借鉴民间灯彩和地方戏曲的艺术精华，所以她的宣传队最受群众欢迎。由于她的节目深入人心，竟使白军俘虏兵看了也激动万分，纷纷要求留下当红军。因此国民党非常害怕胡筠的文艺宣传，曾多次出告以一百元大洋的悬赏捕缉这位红色戏曲女作家。1932年，她被上级诬为托派AB团关禁受审，战友们闻讯赶来，放声大哭，连看守战士也不顾个人安全，要帮她越狱逃跑。在狱中，她仍然心挂宣传队，含泪撰写花灯小戏《李更探监》。这个戏是根据她的战友湘鄂赣边区领导人罗纳川遇害的事迹创编而成。平江县委书记罗纳川因叛徒出卖而身陷牢狱，其妻李更入狱探监，面对铁窗悲痛欲绝，肝肠寸断。夫妻生离死别，视死如归，英雄浩气万古长存。剧中有这样一句台词："换将头颅拼命战，奋斗不顾身。"狱中看守问她这个"颅"字是何意思，她说："颅即是头，为了革命不怕杀头"。作者对革命的一腔赤诚全洒在该剧之中。这个戏的每次演出，总是人山人海，每当唱到"我好比笼中鸟，如今有翅也难飞；我一生为革命赤胆忠心干，死后无挂牵"的大段唱腔时，台下一片哭泣之声。1933年1月，红军转移北上途中，她被秘密杀害于铜鼓三溪坳山坡的一棵枫树下，时年仅三十四岁。后来有人写了一首小诗怀念她："木兰岂肯效花娇，竹梅足迹遍罗霄，杜鹃映红湘鄂赣，慕阜芙蓉更娇娆"。



陈光兴(1900—1951)　广信班生行演员。小名毛冬狗,广丰县排仓坞人。从小学艺,工小生,从师郑志成。后到浙江温州搭"新麻姑班"演戏一年,返回家乡,取"新麻姑班"之长,丰富了自己的表演手段。他在《断桥》中的青、白蛇的蛇步及喷水等技巧,都有创新。他演戏时面部表情特好,人各一面,如扮《散粮打侄》程大官人一角,当他训斥叔父家的家奴作威作福时,发现叔父竟在身旁,当即一怔,脸色突变,跌翻在地,以示老实。陈的代表剧目甚多,尤以扮演三国戏中的周瑜、吕布、赵子龙等角色最佳,如在《黄鹤楼》中饰周瑜,向刘备索荆州,先是盛气凌人,后听刘备正过江而去,软瘫如泥,气得吐血,那种心理变化和舞台动作配合得恰到好处。他一生清贫如洗,最后殉命于舞台,还是他的徒弟谢传焕出资安葬。

王友发(1900—1974)　赣剧生行演员。波阳县双港乡人。出身贫寒,幼年随父、兄跟戏班打杂,过着流浪生活。十六岁时,因与其父扑灭一场火灾,抢出"义洪班"全部戏箱而使班主感动,才答应他跟班学艺。十七岁登台演出,工武小生。首演《蜈蚣岭》中的武松,一炮打响,当即被老板聘为正式演员。随后,擅演蟒靠戏,如《临江会》、《黄鹤楼》、《芦花荡》中的周瑜,虽然同一人物,但在不同的环境中,表演迥异,观众称赞他为活周瑜。特别是他有几套特技表演,如"抱屠刀"(两层桌子上面摆一条长凳,凳上置刀,刀口向上,从刀口窜毛跃过)、"挂柱"(台柱两边分别钉丁字形铁钉,表演时,从台内翻出场,一手抓铁钉,一手支柱,两脚并齐,身体平横,与柱成丁字形垂直)、"钻火圈",深受观众欢迎,每地必演。因此,曾先后被聘为"明经同乐","大舞台"、"同春舞台"、"筱京舞台"的当家小生。王为人忠诚耿直,扶危济困,常以祖传的跌打推拿医术,帮人治病,分文不取。1950年波阳越剧团成立时,财力拮据,他出面担保租借戏箱。1952年筹建波阳县赣剧团,他积极赞助。1954年,因洪涝灾害,剧团财力困难,演职员生活艰苦,他主动帮助安顿,转移家属。王友发先后被聘任教于省、地戏曲学校。曾被选为波阳县第一、三、五届人民代表、县政协委员。

吴厚德(1900—1977)　九江青阳腔演员。湖口县张青乡吴下坡人。吴幼小酷爱高腔戏,每逢年节、喜庆、庙会,只要有演出,不管路途十里八里,他都赶去观看,那怕是打新房唱《撒帐》,也要看到停锣歇鼓。九岁时随其父在秀兰班从师学艺,开始学杂脚,后又学净脚,忙时种田闲时唱戏。民国三十三年(1944)应邀入秀兰班,因嗓音洪亮、韵味浓厚、表演逼真,所演的张飞、尉迟恭、黄巢、李逵等角色,深受湖口、都昌、彭泽和安徽宿松、湖北黄梅等地观众的好评。如《夜奔磨斧》一剧,当李逵下山来找林冲,一路上见山色甚美,他高兴得昂首阔步,四顾张望,蹦蹦跳跳、手舞足蹈。见山涧有水,想起磨斧,他便大幅度地卷起衣袖,做着磨斧的身段,口中嘶嘶作响,以表磨斧的声音,动作粗犷、洒脱,把个李逵演得既鲁莽憨厚,且又稚气可爱。1957年加入都昌县高腔剧团,成为专业演员。1959年调入江西省古典戏曲实验剧团,同年,随团赴京汇报演出,扮演《三请贤》中的张飞一角,他那独特的



演技，博得首都戏剧界的赞赏，称道他塑造的张飞生动、深刻、土味儿浓，并说“从这个戏可以看出中国戏曲有着各种各样写人物的手法”，他的剧照被《戏剧报》于1959年第十三期作为封面刊登。1960年转入江西省赣剧院，在此期间，为挖掘整理青阳腔做了大量的工作。他演唱的《激秦鞭铜》、《三请贤》等剧目都已录音记录，为后人传唱。

许大亮（1900—?）　瑞河戏花脸演员。高安县人。架势威武持重，表演气度轩昂，嗓音响亮能穿过三道山。他的成名之作有《捉放曹》、《下宛城》、《彩楼配》、《宇宙锋》等剧。他脸上的肌肉松弛，活动自如，眼中有神，眼珠上下左右转动灵活。他表演曹操奸诈时，牙齿咬得格格作响，令台下观众闻之有声，发怒时，似觉站着不动，他运用全身暗劲，使得台板摇晃不止，把一个阴险狡猾的白脸曹操表露无遗。而演三打平贵中的魏虎时，却又是另外一番表情，因其鲁莽狠毒，时时事事形于声色，因而要求动作迅猛硬直，讲究冲打。他的“趟马”表演，规范而神速，撩袍坐骑，上颤下颠，活像跨在一匹真马身上，堪称一绝。曾在“桂云班”、“联兴班”和“金君舞台”中塔班演出。

李根福（约1901—1947）　贵溪班演员。出身于梨园世家，师承不详。他原系浙江婺剧班演员，后被贵溪“太金玉班”老板邀来江西，于贵溪县成家立业，加入贵溪班，主工正生，晚年也曾扮演老生。他唱腔优美，嗓音洪亮，音高超过小唢呐的音域，且不费力，久唱不衰，有钢嗓、金嗓之称。他的表演和他性格一样刚毅、倔强，擅长扮演刚直不阿、富有正义感的人物，《玉麒麟》中饰卢俊义；《打登州》中饰秦琼；《九件衣》中饰县官；《鸳鸯带》中饰陈玉鉴；《四进士》中饰宋士杰，都能恰到好处。他演戏十分认真，被称为“不烂戏的子弟”。《玉麒麟》原唱“西皮”、“二凡”，因他以“浙调”演唱，深得观众好评。之后，凡演此剧，则改为“浙调”，其中有段“三五七流水”最受观众欢迎。现已成为贵溪班音乐的一个组成部分。

张佑民（1901—1950）　抚州采茶戏旦行演员。又名张保生，崇仁县航埠乡洋陂张家村人。家境贫寒，幼年丧父，母改嫁临川卖唱老艺人“撮仔”，十二岁的佑民随继父习艺谋生。继父见他聪明伶俐，相貌出众，便教他习演旦脚，两年中，目不识丁的张佑民学会了十几出剧目中的旦脚戏。此时，继父已年过花甲，退让一侧拉琴，由佑民与师兄弟海仔、二仔组成三脚班，在赣东一带演出《毛洪记》、《蔡鸣凤辞店》、《余老四》等剧目，所到之处，均获好评。民国时期严禁三脚班演戏，张佑民及其师兄弟被抓，出狱后强令回乡务农。张即投奔宜黄戏班，学唱宜黄戏。由于功底扎实，练习刻苦，几年功夫，就把《张公义百子图》、《八仙贺寿》等数十出宜黄戏学得滚瓜烂熟。返回乡里，筹办职业“半班”，经过五年的努力，于民国二十三年（1934）正式组建“佑民堂”。张擅长旦脚表演，他身段俏丽，台步轻盈，吐字清晰，嗓音圆润，善于运用迂回曲折的腔调表达人物细腻的感情，被当时观众誉为“一府六县的小梅兰芳”。他有时还反串生、净、末、丑或兼文武场，既善表演，又能编导，多才多艺。

胡德讲（1901—1959）　瑞河采茶戏演员。新建县西山人。幼时父母双亡，流落在西山万寿宫，靠施舍度日。八岁学艺，擅演丑脚和彩旦，代表性剧目有《五美图》、《大补缸》、

《小卖花》、《破肚记》等。他不仅会演戏，还能自制服装、鞋帽、盔头、道具。曾搭过“安乐”、“安泰”、“仁义”、“长胜”等戏班。抗日战争胜利前夕，以他为首组织一个“呼邀班”在新建、丰城、高安、奉献一带演出。1950年他率“呼邀班”加入高安县土改宣传队第四组，1953年该组改为“高安采茶剧团”，他任副团长。1957年，该团调奉新，改名奉新县地方剧团，他是主要演员兼导演。为培养青年演员，整理挖掘戏曲遗产做出了一定贡献。1958年全省现代戏会演，他导演的《接表妹》获演出奖。1953年10月退休，终老家乡。

喻德欣(1901—1967)　瑞河采茶戏演员。高安县人，九岁随父创办的“仁德堂”班学戏，后从师鼓尧远，专攻小生。先后搭过“采茶堂”、“合胜班”，以演“喻家戏”(饰喻老四)。“丁家戏”(饰丁生)最为出名。民国十七年(1928)被聘为“同禄堂”的当家小生，后改演老生，与黄伟齐名，是当时采茶戏南北两路的代表人物。他的唱腔节奏分明，行腔婉转，尤其是简板，如诉如叹，跌宕有致，字字清晰，句句传情，观众听得入迷。中华人民共和国成立初期，他率“仁德堂”参加高安县土改宣传队第四组，积极宣传党的土改政策，1957年调奉新县地方剧团。由他口述的瑞河高腔传统戏《芦林会》，获南昌专区第二届戏曲汇演剧目一等奖。该剧1980年参加江西省部分古老剧种汇报演出得到省内外戏曲专家的好评。

谢文明(1901—1970)　东河戏演员。原名传根。中共党员。赣县田村人。十四岁入东河戏班学戏，拜师丁浪洲。1929年参加土地革命，曾任连长，暴动队长。红军北上后又搭班演戏。1955年以扮演《反徐州》剧中之王延龙获赣南首届戏曲观摩会演表演奖。所演《下河东》、《长安认父》，特别是《南京立帝》等剧均有独创之处，其脸部两颊肌肉能分别或同时以不同的幅度频频颤动。曾任赣州市东河戏剧团工会主席、副团长等职，对挖掘发展东河戏艺术，贡献颇多。晚年任赣州市养老院院长。



金桂芬(1901—1980)　京剧女演员。工须生。北京人，原姓魏，出身贫寒，父亲早逝，为遗腹女，靠爷爷奶奶抚养。自幼酷爱唱戏，因邻居有个梨园世家，欲随之从艺，爷爷不允，并言明若要唱戏则不准姓魏，故从母姓，改姓金。由于奶奶袒佑，终于学之有成，又师从京剧著名演员汪桂芬，艺术愈见长进，常在京、津、沪等地演出。为表师承，改名金桂芬。旧时女伶，常遭欺凌，故长期女扮男装，叔父及兄弟亦随左右。有次杭州演出，无赖寻衅，难以抗衡，即连夜去沪，在干娘处，邂逅干娘之子的同窗好友——北京大学学生陈锋寰，交往日久，情深意笃，始结伉俪。是时国难当头，日冠紧逼上海，金于民国二十五年(1936)随夫扶病南归，来到丈夫家乡景德镇谨守遗业，深居简出。未满二载，夫君仙逝，她痛不欲生，卖却行头，拟不再从艺。此后，抚养儿女，寡居有年。当时，抗日爱国呼



声日高。金因早年名闻遐迩，常有友人相邀，金终于为友人热诚所动，毅然为抗日将士捐募慰劳及赈灾义演，乐而不疲。演出前，常对演出剧目久久揣摩，一腔一韵，一招一式，皆精益求精，于是在景德镇名声大振，只要她一出演，便座无虚席。她常演的汪派名剧有：《逍遥津》、《哭祖庙》、《马前泼水》、《刀劈三关》等。她嗓音激越清脆，字正腔圆，韵味隽永，余音绕梁。1951 年，参加中共浮梁地委文工团二分团（京剧团），后转为景德镇市京剧团。除演出传统剧目外，还曾演出新编历史剧《将相和》，饰蔺相如。1960 年调江西省文艺学校任教，1966 年“文化大革命”初，幸被学校保护，退休回景德镇安度晚年。1980 年 4 月病逝。

莫加仑（1902—1944）　宁河戏演员。修水县漫江乡人。从小跟随父亲莫义风跑班学戏，始学三生后改六外。代表剧目有《一捧雪》、《九龙山》、《荥阳关》等。表演讲究形神兼备，演唱则注重字正腔圆，情先于衷而后表，声发于心而后扬。妆扮规矩不乱，穿带美观整齐。演《荥阳关》纪信一场时，通过面部表情层次分明地揭出了纪信复杂的内心活动，他那一字一句，一招一式均能引人入胜。在传授技艺，开科教徒上，均在宁州十三乡留下了难以磨灭的功绩。

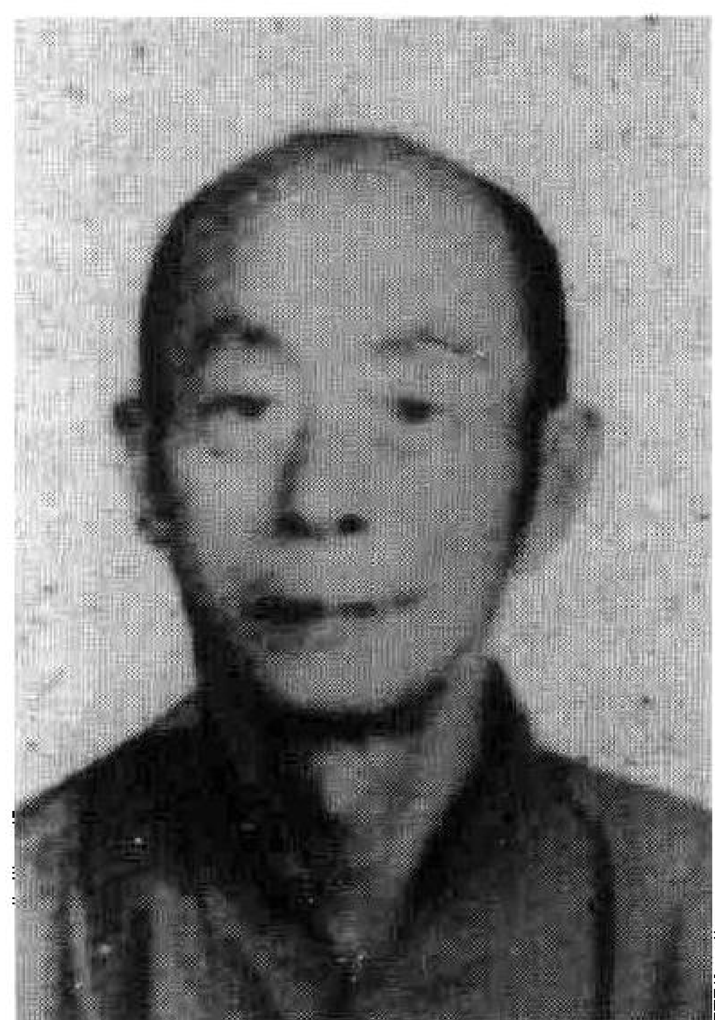
梅三和（1902—1946）　南昌采茶戏班班主、剧场主、贫民省剧社社长。南昌县霞山梅家人。他原在南昌市风神庙开露天茶社，因有艺人清唱，经常座无虚席，顾客盈门。为进一步满足客人要求，梅便用茶桌拼成简易戏台，演出传统小戏，后又将茶社搭棚加顶，改成简易剧场，生意比前更为兴隆。不久又筹资兴建“新新游戏场”，成为专门演出场所。赚钱后又建立了一座四层楼的综合性文艺活动场所“新世界”，一楼演京剧及南昌采茶戏，二楼是曲艺，三楼放电影，四楼演出魔术，杂耍。“新新游戏场”和“新世界”的创建，接待过许多全国著名京剧表演艺术家和文艺团体来此演出，同时也使南昌采茶戏有了固定的演出场所。民国二十六年（1937）初，梅创办“贫民省剧社”（抗日战争前期南昌采茶戏曾称“省剧”），自任社长。该社是南昌采茶戏第一个科班，共招收学员四十名，男女各半。聘京剧演员朱月楼、陈福禄、丁小武等教习武功，李广仁教习文化，邓云山、程云彩、万细根等教习南昌采茶戏，并专门为小演员们添置了行头，一边学习，一边参加实习演出。该剧社的创建，为南昌采茶戏的发展起了积极作用。南昌采茶戏著名演员邓筱兰以及周奎生、熊唐庚、梁小豹、闵辉鹏、孙俊定等均是该社学员。

吴方金（1902—1964）　南昌采茶戏演员。南昌县龙口闵吴村人。出身贫苦农民家庭，早年以织布为生，年十八，由“合义堂”班主吴成视介绍入戏班，拜熊印根为师。由于他扮相美，嗓音好，始学旦脚，三年后，为戏班挑梁。《丝带记》、《四姐下凡》等均为拿手好戏。民国二十年（1931）离“合义堂”，进城搭“杨花生戏班”，在新兴大舞台、民乐剧院挂牌演出，获好评，被誉为“青衣泰斗”、“文武花旦”。他除演青衣花旦外，还能演“黑头”戏，每演包公，台下必然鼓掌。民国二十七年，日寇侵入南昌，吴逃难于乐平县，开设茶馆，与老艺人吴筱云连袂演唱。抗日战争胜利后归南昌继续搭班演出。1952 年入南昌地方剧团为演员，后因

男旦不适时宜，两月后离团回家。1953年入进贤县采茶剧团，改唱抚州采茶戏，演生脚，兼任剧团教练，培养了许多青年演员，挖掘整理了一些优秀传统剧目。他年过花甲，仍坚持舞台演出，在《封神榜》一剧中，饰演纣王，表演娴熟，博得一致好评。1953年起，历届当选为进贤县人大代表。1964年，回家过年，因高血压病突发而病逝。

王扬漪(1902—1967)　汉剧演员、教师。艺名成生。泰和县螺汲乡王家坊人。从小爱好拉琴唱曲，稍长便在遂川龙泉丝线店学徒。民国十三年(1924)，吉安的周贱苟戏班到龙泉演出，王看后受其影响，擅离丝线店，投拜周贱苟为师学唱汉剧老生。王聪明好学，记性强，接受能力快，边学边可登台演出。随班学了四年，深得师傅喜爱，取艺名成生。他能熟背《辕门斩子》、《活捉三郎》、《玉堂春》、《拾玉镯》等大小戏三十多出。学成留班，因其是单传独子，以戏为生不准名上族谱，被迫于民国十九年离开戏班回家。后随村人到南昌求业，干了几个月便辞职归乡，决定以教戏为生。从民国二十一年始，先在泰和、吉安等二十多个村庄教戏。他教戏要求极严，一丝不苟，先学唱词唱腔，在教唱腔中选择演员，安排行当和戏中角色，唱腔熟练后进行排练，他在前面示范，徒弟在后面学做，直到1953年才结束了教戏生涯。二十余年中，授徒四五百人，在群众中影响颇大。

周松荣(1902—1971)　祁剧演员，工小生。湖南祁东人。民国六年(1917)入湖南"松"字科班学艺，出科后在湖南各地及广东南雄一带演出，小有名气。周善于采纳和吸取他人的精湛技艺为我所用，他饰演《三讨荆州》中的周瑜，《三请梨花》中的薛丁山，《金龙探监》中的王金龙，《梅仲闹堂》中的梅仲等角色的表演因人而异，其大量唱腔也因情而异。饰演《珍珠塔》之方卿，《红凌袄》之薛仁贵等文武罗帽戏，能使罗帽上掀下搭，左右翻动，恰到好处。周授徒甚多，晚年曾与朱仁山一道挖掘，记录了大量高昆剧目和曲牌，贡献颇大。曾多次荣获省、地及瑞金县授于的老艺人荣誉奖，挖掘传统剧目奖、艺术劳绩奖。



莫加训(1902—1972)　宁河戏演员。修水县山口区漫江乡人。十四岁始拜宁河戏艺人陈升吉学五丑，精心塑造人物，表演分寸准确，不流不俗，形容适度。如起"贼霸"，一般只具十八响，莫加训却有四十八响，且声声入耳。代表剧目有《海舟过关》中的海舟，《蒋干盗书》中的蒋干，《红书宝剑》中的禁子，《十五贯》中的娄阿鼠，尤其是《三搜索府》中施不全的六上台阶，六次往返，把施不全只眼、独臂、驼背等生理缺陷和个性特征刻画得活灵活现，真实细微，有"活施不全"之称。曾当选为修水县政协委员，1958年加入中国戏剧家协会江西分会。



王仕仁(1902—1972)　赣剧乐师。外号乌狗，波阳县鱼山乡徐坊村人。出身贫农家庭，父亲王志银，系世袭吹鼓手艺人。王仕仁因母早丧，由大嫂抚养

长大。读私塾三年后，拜饶河班著名琴师细和尚为师，学操胡琴管笛。民国四年(1915)随



师至波阳厚岁江家“太子班”拉主胡，嗣后相继搭“叶荣春”、“玉麒麟”、“筱京舞台”等饶河班任主要乐师。1949年11月，相邀艺友到景德镇，组织演出于泰安戏院。1952年10月初被选任上饶专区赣剧二团副团长。1953年调江西省赣剧演员训练班任教，1957年任江西省文艺学校赣剧科主任。从艺五十余年，他一直坚持勤学苦练，奋力上进。他功底深厚，刻意求精，赣胡功力出众，管笛技艺超群，司鼓与帮腔更是高手，三百多出高、昆、弹三腔剧目音乐谙练娴熟，伴奏适宜，配合默契。唢呐伴奏，讲究抑扬顿挫，力求节奏鲜明，主动控制音量，突出演员唱腔，一反昔日乐队常与演员争“红彩”，以乐声夺人声的恶习，为戏曲乐队树立了良好风尚，大家称誉他是饶河第一乐师。他为人正直，敦厚谦和，宽友律己，重义轻利，乐于助人，深孚众望，每逢同行发生生活困难或戏班停演面临困境时，他毅然解囊相助。早年他学成的伤、骨、外科医术，常利用空余时间为人医治，对贫困患者除药费外，分文不取。

中华人民共和国成立后，强烈的翻身感，激励他主动投身戏改运动。认真学习文化与简谱知识，积极挖掘、整理传统音乐，成绩显著，硕果累累。江西人民出版社出版的《赣剧音乐》(弹腔部分)，是他与信河班乐师刘震海合编问世的。由省文艺学校、省赣剧团编印的《弋阳腔曲谱》、《赣剧吹打曲牌》和《张三借靴》、《江边会友》、《夜访白袍》以及《相梁刺梁》等高、昆腔曲谱是他十余年如一日地记谱翻译《将工尺谱翻成简谱》出来的，为赣剧音乐留下了宝贵财富，为抢救遗产、继承、发扬传统做出了卓越的贡献。他还经常为新戏唱腔谱曲，富有探索精神，省赣剧团上演的弋阳腔剧目《珍珠记》、《金印记》、《还魂记》和《荆钗记》等，他都参加了作曲。戏曲影片《珍珠记》，资料影片《江边会友》均由他司鼓。二十世纪五十年代，参加中南区会演和晋京汇报演出，荣获音乐奖。六十年代初，加入中国音乐家协会，并被选为理事和江西分会副主席。在省艺校任教期间，他团结教师，关心学生。认真授课，既教文场(管弦乐)又教武场(打击乐)；既教乐曲，又教唱腔；既授传统，又排新戏；坚持言传身教，坚持教戏育人。1954年起，连续九年被评为省、市先进工作者。1955、1956年获省劳动模范称号。1958年，当选为江西省第二届人大代表。

周飞鹏(1902—1972)　京剧演员、班主。小名贱苟，绰号老包，吉安县樟山人。十一岁时在临川“森太戏班”学艺，后又转“鑫达祥”学戏，工京剧武生。民国六年(1917)满师后，搭南昌“王云堂”班献艺。民国八年转“南新舞台”和“老见喜”班演出。民国十四年回到吉安，搭“福兴堂”演吉安戏。不久周将自己变卖田屋所得八百银元，买了半副戏箱，组建“京楚乐中华”，以演京剧为主，兼演楚调皮簧。演员来自各个剧种，大都带有吉安官话口音，所以又叫“土京剧”。他还招收了一批男女学徒，在吉安各乡镇演出。抗日战争初期，周以遂川县为基地，常巡回演出于赣南、吉安两地。当时各地京剧演员云集吉安、赣南，周便相邀

来班演戏，如著名京剧老生郑亦秋、江南四大名旦之一的刘筱衡、京剧武生陈伯钧、筱花楼、黄云鹏以及刘乃斌等。特别是刘筱衡演出的《开天辟地》、《惊天动地》，陈伯钧演出的《西游记》，都配有机关布景，舞台上还出现空中飞人和活动水景等场面，极受欢迎。1949年“京楚乐中华”从宁都回到吉安散班。

邓明海(1903—1966)　　花鼓戏演员。工花旦。清江县人。他自幼酷爱看戏，十五岁在樟树镇裱画店学徒，常到会馆和晒坪看戏。满师后，即与本县艺人敖文元、聂炳泰、柯万芝、鄢柏华等组成专业花鼓班到南昌、丰城、新建、高安、吉水、永丰等地演出。刘善于吸收京剧表演的长处，溶化在花鼓戏中，使其表演艺术粗中见细，俗中见雅，他的手帕功令人叫绝，一块方帕在他的操弄下，前后飞舞，上下飘忽，左右旋转，变幻无穷。特别是他将方帕从身后旋转抛出飞过头顶平旋降落，再用嘴咬住一角，成为他的独家绝招。1951年，清江县组建地方剧团，他第一个报名参加，并自筹旅费，徒步三百余里，邀请清江县及丰城泉港等地名艺人三十二人参加。以后又为筹建剧院辛勤奔波，为招收学员，充实剧团力量，提高演出质量竭尽全力。

赵志疆(1903—1968)　　南昌采茶戏琴师、作曲。南昌县前港乡巷口赵村人。幼年时



放牛，后在旅社跑堂，十三岁开始学拉二胡，二十岁时，利用业余时间学唱木偶戏，一唱六年。后因能拉一手好二胡，被班主看中，于民国三十四年(1945)始专门从事南昌采茶戏音乐伴奏。他的二胡演奏，悦耳动听、乐感、力度、亮度、节奏感均恰到好处。在简板伴奏上，创造了弹指花音的演奏方法。二十世纪五十年代初，南昌市采茶剧团无专职作曲，他承担了作曲任务。由于刻苦钻研乐理，虚心求教，进步很快。他参加《攀笋》一剧的谱曲，获江西省第一届戏曲观摩会演音乐集体奖和伴奏集体奖，在现代戏《夺印》和古装戏《罗帕宝》谱曲中，对彩旦唱腔进行了大胆的改革，以花旦本调为基调，并与小丑本调相合，采取高低对比、大跳、装饰音和滑音等手法，较准确地表现了《夺印》中的烂菜瓜和《罗帕宝》中赛金等彩旦行当的人物性格。他参加谱曲的剧目还有《两兄弟》、《不能走那条路》、《红色女战士》、《游西湖》等。他晚年精心培育下一代，受到领导和后辈的称赞。

李水林(1903—1975)　　戏剧活动家。余江县画桥乡路边李村人。幼年家贫，其父不幸于他出生前一月病逝，其母携他改嫁万年县。十二岁学徒做篾匠，满师后，一边做手艺，一边种田。在此期间，曾于“太子班”学戏。民国十八年(1929)回家乡参加土地革命，民国十九年，加入中国共产党，历任篾、木、桶工厂主任，区苏维埃执委、常委，互救会主任，救援部部长等职。第五次反“围剿”失败后，他转入地下，加入戏班，以演戏为掩护，深入开展白区工作，后被捕入狱，遭严刑拷打，他表现了一个共产党员的坚贞不屈的优良品格。民国三十年刑满回家，妻已离异，生活无着，又曾搭班唱戏，以维生计。中华人民共和国成立后，他

参加剿匪反霸、减租减息工作，历任乡农会主席、乡长、区长等职。1953年调任余江县人民代表大会常务委员会副主席，重新加入中国共产党。1958年任余江县副县长，分管文化教育。他对剧团工作十分重视，要钱批钱，要物批物。1960年余江县赣剧团在他支持下招收学员三十名集中训练，成立余江县文艺学校，他欣然兼任校长。经常过问文艺学校生活和教学情况。还亲自传授昆腔《麻姑献寿》等戏。

晏纯珠(1903—1980)　宁河戏演员。字玉麟，修水县白岭人。七岁丧父，八岁亡母，九岁随其堂伯宁河戏艺人晏文林上班学艺。初从“集福班”学三生，中年改唱六外，晚年改唱一末，以王子一类戏为最。长于唱念二功，唱功字正腔圆，自成流派。念白口齿清晰，做工细腻准确，刻画人物真切。代表作有刘备戏和《薛平贵与王宝钏》中的王允等。1953年，发起组织修水宁河戏剧团，在艰苦岁月里，不辞辛苦，艰苦创业。时至晚年，仍为挖掘传统，日夜伏案，给后人留下了大批的剧目和唱腔。他的艺徒如王可心，陈幼平等，均为宁河戏剧团主要业务骨干。他二十世纪五十年代加入中国戏剧家协会江西分会，并当选为修水县人大代表和评为省级文化系统劳动模范。



王明照(1904—1980)　赣剧琴师。铅山县陈坊人，出身农民家庭，曾当纸坊捆纸工人。自幼喜爱民间音乐，且受当地流行的广信班的影响，十八岁正式上班当乐手，二十岁即能充当上手琴师。他还擅长吹功，低婉高昂，随情配乐，深得演员称道。民国十四年(1925)先后在赣东北“长春舞台”、“金福舞台”、“洪福舞台”、“杨洪舞台”、“徐老舞台”等广信大班任上手，而且是与饶河班、贵溪班合作过的少数广信琴师之一。1949年前后三年在家务农。1952年上半年曾作为上饶地区代表参加全省首届民间音乐会演，获笛子吹奏奖。下半年被吸收加入上饶专区赣剧一团。为人热情开朗，工作认真负责。1957年收徒黄兆三，1959年底随剧团调省，为新成立的江西省赣剧院二团主要琴师。1962年被推选为南昌市西湖区人大代表。1964年“社教”运动中，因“本人成份问题”被遣返回乡。“文化大革命”后，由江西省赣剧团落实政策给予退休人员待遇，1980年在家病故。



郑瑞笙(1905—1966)　赣剧演员，工文武小生。原名水生。后易名瑞笙，小名腊里师，波阳县古县渡乡古北郑家村人。他幼时家贫，十二岁师从著名小生水福师，在“明经同乐”班学艺，十八岁，即已唱红。常演如《盘肠大战》、《芦花荡》、《白门楼》、《金貂记》等文武并重的剧目，受到欢迎。其师离戏班返家后，他便成为驮梁



小生，先后在“明经同乐”、“同春舞台”等班演戏，在波阳、乐平、万年、浮梁、景德镇等地颇负盛名。中华人民共和国成立之初，随“同春舞台”到景德镇，在“泰安戏院”组班演出。1953年调江西省赣剧演员训练班（后为省文艺学校）任教，直至退休。瑞笙年轻时，学艺十分刻苦，练功拿顶时，四肢大关节上绑着竹签，稍一懈怠，竹签便会扎进皮肉，不到一定时辰，决不下来。因此，他功底扎实，戏路很宽，不仅是驮梁文武小生，还能演大花、二花、老生、正生等行当中的角色。做工好，扮相美、嗓音宽亮圆润，吐字清楚。他唱唢呐拨子时，“五里路外都能听得清他的声音”。常演剧目有《碧莲洞》、《双合印》、《凤凰山》、《合玉环》、《桂枝写状》、《哪吒闹海》等。他极善于用虚拟动作表演剧情，在《珍珠记》中饰高文举，有段吃米果的戏，开始咬一头，烫极，欲丢不舍，欲吞又烫，于是牙、舌齐动，将米果在嘴里蠕来蠕去，稍凉后，贪婪大嚼。突然，硬物磕牙，剧痛，急以手掏出，乃半边珍珠，他由气愤至惊奇再思索，终于醒悟。又如在《双合印》中有个董洪坐水牢的场面，空空的戏台，他通过身段的表演，使观众感到满台是水，且由浅渐深，从脐部涨至胸部，浸到下颌，继而鼻下、再而没口，他拼力挣扎，乘转身朝里之机，将预先藏好的水，含入口中，然后，面向观众，将水悠悠喷出，连喷三次，三把扇形小雾洒在半空，灯光一照，似彩虹映入观众眼帘。顿时，台下报以雷鸣般掌声。他与李福东演出的《金貂记》，他授徒甚多，如程金旺、邹秋太、江义先、李腊里、万良福等皆是较有名气的演员。梅兰芳先生来江西时，对他的演技大加赞赏。

乐一生（1905—1969）　赣剧演员，工正生。上饶县裴村人，出身农民家庭，幼读私塾三年。少年时随乡人参加“串堂”活动，略受艺术熏染。民国八年（1919）投小麒麟班（广信班）拜师学艺，习武生。成年后因抽鸦片倒嗓，只得在青楼堂班操琴教戏为生。曾浪迹江湖十余年，到过福建漳州、泉州、厦门一带，艺术阅历渐有增进。中年戒烟，嗓音好转。民国二十九年入“徐老舞台”，改唱正生（挂须），吸收京剧营养，唱腔挺俏尖越，表演潇洒雅逸，自成一格。在《黄鹤楼》中饰演刘备，三惊变色而不失主公身份。《击鼓骂曹》中饰演弥衡，袒臂舞槌仍保持雅士风度，均得到观众赞赏而成名。民国三十二年与萧桂香（广信派正旦演员）结婚，此后夫妇联袂搭“长春舞台”、“春雷舞台”、“洪福舞台”等广信大班。中华人民共和国成立后，夫妇俩于1951年初同被聘请参加江西省文联筹委会主办的江西省赣剧实验剧团，一年后此团解散，又加入上饶专区赣剧一团。1952年底复调省参加新组建的江西省赣剧团，为主要演员。1954年10月，他在《梁祝姻缘》中饰演的祝公远，获全省首届戏曲观摩会演优秀表演奖。1958年被吸收为中国戏剧家协会会员，1960年初江西省赣剧院成立后担任院属一团副团长。在舞台和电影《还魂记》中饰演杜宝，在《西域行》中饰演第五伦均获好评。1962年曾当选为南昌市人大代表。



万云卿（1905—1974）　南昌采茶戏演员。南昌县人。早年拜吴发生为师，以演文雅

小生见长。嗓音清脆甜润，演唱时真假嗓结合，唱腔华丽多变，甩腔自如，很有特色。他的代表剧目有《辜家记》、《贤德记》、《花轿记》、《方卿戏姑》、《蔡鸣凤辞店》等。他擅于唱南昌道情，传统剧目熟悉，在旧社会，常一人游乡以唱道情为主。1953年调江西省采茶剧团任演员，1958年调省文艺学校采茶班任教。他精心传授，教戏育人，严格要求，经常与学生忆苦思甜，要求学生练好本领，为人民服务。1960年加入中国共产党。

朱寿山(1905—1982)　　赣剧演员。又名敏寿，俗名寿崽。上饶县风岑头乡长潭村人。出身农民家庭，少年学裁缝，略识文字，因容貌俊秀，嗓音清亮，十九岁时弃工学戏，入上饶钱山文明戏社(广信班)，习花旦。天资聪慧，尤能勤学苦练，出师较快，三年后即登台演出于闽北的广信班。以唱做见长，尤以眼神运用为佳，在《霓虹关》中饰演东方氏，一时倾倒无数观众。中年嗓音渐宽，改唱老旦，先后搭班于赣东北"群兴舞台"、"荣春舞台"、"长春舞台"、"蔡天岑班"(饶河班)、"洪福舞台"、"黄金舞台"等。因嗓音宽越，吐字清晰，唱腔苍劲委婉，在《太君辞朝》中饰演佘太君，一气能唱百句，不喘不沙，成为广信班的著名唱功老旦。平日轻言细语，从不高声谈笑，且生性腼腆，而上台开口则气发丹田，声传远广，直至



晚年嗓音依旧如昔。1951年加入上饶地方戏实验剧团。1954年参加全省首届戏曲观摩会演，他在《装疯骂殿》中饰演老女仆哑奴，以眼神、手势的精彩表演获得表演奖。1959年底，随上饶专区赣剧团调省担任新成立的江西省赣剧院二团主要老旦。1973年退休。

潘子乾　　生卒年不详。婺源徽剧演员、乐师。婺源县坑头村人。年轻时向著名徽昆教师潘省春学徽昆，对徽剧的文武场及声腔都较熟习。徽剧中难度较大的《七擒》、《八阵》、《水淹》、《思凡》、《齐天乐》、《万花》等戏也能演能奏。后随其叔潘炳兴学梆子腔，出师不久，已能全面掌握徽剧中的文武场和唱腔。后专教串堂班，在婺源西北乡和德兴一带颇有名望。抗日战争时期，在乐平、德兴一带搭班，以演花脸、丑脚著称。其花脸代表剧目有《铡美案》、《黑风帕》、《捉放曹》等。丑行戏有《九锡宫》、《走广东》、《双别窑》以及移植饶河戏《碧桃花》等，且皆具特色。中华人民共和国成立前后，他专演杖头木偶戏。潘子乾精通工尺谱和简谱，所记曲谱数以百计。他不仅对徽剧，徽昆十分熟习，还对赣剧、京剧有所研究。1956年成立婺源县徽剧团，是最早成员之一。在"文化大革命"中，被遣送回家，每日仅靠放牛的工分过活。不久病死家中。

马火泉(1906—1966)　　赣剧演员，工小丑。乐平县秧坂乡和郎村人。出身梨园，从小随父在戏班学艺，曾在"毛俚班"，"荣春班"、"长经同乐"、"清平乐班"、"老义洪班"、"同春舞台"、"新鸿福班"、"满天飞班"、"天济同乐"等戏班从艺。由于他从小在戏班长大，戏路很宽，除小丑外、大花、二花、小生、正生、老生都可演出。遇缺脚色时，随时可以上台顶替。代表剧目有《疯僧扫秦》(饰疯僧)、《阎王看戏》(饰李七)、《下海投文》(饰夏得海)，尤以《张

三借靴》(饰刘二)最为出色。1951 年 7 月,参加中央访问革命老根据地演出团演出,后调入江西省实验赣剧团,1952 年 2 月,又返回景德镇市加入工人戏院,1954 年参加江西省首届戏曲会演,以《张三借靴》一剧的精彩表演,受到称赞,获老艺人劳绩奖。1956 年担任景德镇市政协委员,1957 年被选为市人大代表,并被评为先进工作者。曾任景德镇市赣剧团艺术室主任。1960 年任市文艺学校副校长,为培养赣剧人才作出了应有的贡献。

朱铭声(1906—1968)　南昌采茶戏演员。浙江省乌程县人。十岁学木匠,十六岁随继父章金泉学演南昌采茶戏,工花旦,能司鼓,会操琴,唱腔与表演都颇具特色,《牙痕记》、《秧麦》、《攀笋》、《卖棉纱》、《庄子戏妻》、《杀子报》、《大劈棺》等均是他经常演出的剧目。中华人民共和国成立后,改演老生、花脸、小丑行当。1953 年加入江西省采茶剧团,演出的主要剧目有《芸娘》中饰地主,《嫦娥》中饰后羿,《梁山伯与祝英台》中饰祝员外,《白蛇传》中饰法海,《七姐下凡》中饰托搭天王,《三女抢板》中饰贺总兵。中华人民共和国建国十周年时,随江西省采茶剧团赴京献礼,演出《南瓜记》,他饰刘老二,以多变的身段,眼神和步法,刻画了一个爱贪小利,而又富有正义感的酒店老板形象,他利用传统的矮子步,设计出上下楼的身段,并根据剧中人的情绪变化,几次上下楼动作均不相同,博得观众和专家好评。他演出作风极其严肃认真,每场都提前化妆,即便是演得很熟的戏,也要静默台词,复习唱腔,琢磨身段和人物感情。他关心下一代成长,教戏时一招一式,不厌其烦。“文化大革命”中,蒙受不白之冤,1968 年被迫害致死。

潘康泉(1906—1974)　青阳腔演员。湖口县流泗乡仓前潘家人。民国五年(1916)入秀兰班投师学艺,工净行,继承了青阳腔传统净脚古朴粗放的艺术风格。常演的剧目和角色有《青梅会》的曹操,《古城记》的关羽,《三请贤》的张飞,《龙凤剑》的黄飞虎等。由于他的嗓音响亮,演技娴熟,造型逼真,感情切贴,因而在赣北都昌、湖口、彭泽以及皖南东至、望江等地深受观众喜爱,颇负盛名。中年以后,他的戏路更广,又能兼唱小丑行当重头戏,如《下山相调》的小和尚,《打懒》的秦小二,《王道士捉妖》的王道士等。剧中多用都昌、湖口方言,其乡土之趣,憨愚之态,又创造了另一种令人愉悦的舞台形象。1957 年参加都昌县高腔剧院,1959 年调江西省赣剧院,并随江西省古典戏曲演出团进京汇报演出。他饰《青梅会》中《曹操逼宫》的曹操,唱得豪放,念得粗犷,演得精彩。如在献帝面前,一面逼宫,一面求赦,又跪又拜,又喊又骂,把个专横跋扈,而又奸诈虚伪的权臣面貌刻画得须眉毕现,音容再生;尤其是他勾勒的青阳腔传统脸谱,既非白脸,又非红脸,而是一种白中带红的黄脸,博得首都戏剧界人士拍案叫绝。有专家发言说:“看过了潘康泉老师的演出后,简直使我不主张为曹操翻案了”。“江西青阳腔保持了古生物般的原始形态,它为研究中国戏曲的发展,像恐龙化石一样提供了极其珍贵的活资料”。从 1960 年起,他便专事青阳腔教



学工作，孜孜不倦，热心不怠。先后传授了《曹操逼宫》、《三战吕布》、《王道士捉妖》等折子小戏，为继承和发扬青阳腔艺术竭尽心血。1961年因病回乡，直至终年。

李明经(1906—1981)　祁剧演员。兴国县桐溪村人。十二岁入兴国儿戏园学艺，后为赣南祁剧净行演员。李因身材矮小，为弥补其不足创造了“点步功”，剃成“半月头”以适应净行角色魁梧豪放的外形。他长期坚持在暗处注目观看晃动的香火头，以练习眼神。用松毛、棕毛刺脸，用手擦面肌，以求面部肌肉灵活，他常在月下练舞，对影自审，追求造形艺术的高、大、圆。演出作风严谨，每次勾脸常达一二小时。候场时不吸烟、不坐凳，无论大小角色，均认真演出，一丝不苟。授徒甚多，传艺毫不保留，李塑造了多个不同性格的人物，如《提潘审潘》中潘洪的身段台步，《打龙蓬》中郑子明的功架脸谱，均给观众留下美好印象。1954年获江西省首届戏曲观摩会演大会表演奖，后又多次获得江西省及赣州地区奖励。



苏大久(1907—1943)　贵溪班演员，工小生。上饶县人。民国六年(1917)来贵溪班学艺，先后拜叶玉林、叶三义、章易金为师，由于他潜心学艺，广拜名师，所以懂得的戏文多，表演路子正，同班艺人均称他为“老座”(师傅)。他文武双全，无论《桂枝写状》的赵宠或《武松打店》的武松，无一不能。尤以武打戏见长，并有绝招：如一手握五个篾箍，站在两桌两椅搭成的高台翻一桌提，不仅站立如柱，而且五个篾箍分别套在四肢和颈部，观众对此，无不同声称赞。他的扑火、扑刀动作更为惊险，即一人手持利刀或蜡烛仰卧在一张高桌上，他以“前扑”或“后扑”翻过此桌，稍有闪失，便出危险，而他每次都能履险为夷，博得观众热烈掌声。他功夫虽好，但从不卖弄，总是根据剧情需要而应用。如饰演赵子龙在《长坂坡》一剧中，当发现糜夫人投井时，他趋步向前，倒立于井沿(以椅代井)向井内探望，然后一个“后扑”接数个“小翻”离开井沿，再双膝跪步扑向井沿，悲痛欲绝。他不仅是位好演员，同时也是一位好班主。民国十八年(1929)组班以来，从不打骂艺人，也不拖欠包银，并千方百计帮助艺人解决困难。因此，贵溪班大部分名艺人皆从艺于他班、由于身患结核病，医治无效，民国三十二年逝世于余江县前舒村祠堂内。

韩歪崽(1907—1949)　贵溪班演员。贵溪县塘湾村人。父亲韩登禄，系贵溪县一位名旦，从小随父入班，成名较早，十四五岁时，已成为当家小生。曾在“老兴云班”、“太金玉班”、“江东林班”、“韩登禄班”、“太平春班”从艺。他身材魁伟，长相英俊，嗓音洪亮，功底扎实。论唱，声情并茂，字正腔圆，不管台下观众如何喧闹，只要他在内台唱上半句“倒板”，台下立刻鸦雀无声。论念，字字入耳，轻重缓急，抑扬顿挫，安排合理，起伏有致。人们把他唱和念比做“香菇炖鸡”很有味道。论做，更无懈可击，他有一双炯炯有神的眼睛，更使他增添几分魅力。他善于塑造人物，如周瑜一角，在《群英会》中自恃足智多谋，表情上洋洋得意，

动作上潇洒、干练。而在《黄鹤楼》中，先是有恃无恐，气势咄咄逼人，当闻刘备已过江而去，却又气急败坏，狼狈不堪。在《芦花荡》中，因受张飞擒而纵之，气成呕血，丑态百出。他不仅蟒袍戏演得好，褶子戏也演得精彩。他饰《玉蜻蜓》中的沈金生，更有独到之处，前面的“游庵”，喜逢顺境，动作上风流、潇洒；后面处于逆境，精神萎靡不振；尤其是临终前的那段抓灯火的表演，将一个丧魂失魄之人，刻画得淋漓尽致。他演武戏也毫不逊色，把子功、毯子功都很扎实。他手端五升斗，斗内盛米，米上放水，从两桌一椅搭成的高台上翻个桌提，落下台板，像铁钉钉着一样，而且米不撒，水不泼，每演至此，观众无不拍手叫好。他戏路宽，生、旦、净、末、丑，每个行当都能演。在《辕门斩子》中演佘太君（老旦），《擒黑氏》中演海飞英（武旦），《武松杀嫂》中演武松（武生），《马武夺魁》中演马武（花脸）和《反昭关》中的伍员（老生），个个角色都演得出色。他戏德更让人钦佩，有本领不骄傲，不欺人，谁有不懂或表演不当，只要肯问，有问必答，有时还上门赐教。演出从不马虎，经常累倒于台上。

周龙渊（1907—1966）　采茶戏作曲。福建人。他自幼喜爱音乐，精通多种民族管弦乐器的演奏，对京剧、昆曲、汉剧和福建的梨园戏等剧种音乐亦有研究。二十世纪三十年代，周龙渊随闽军京剧班入赣，先后在抚河、袁河、瑞河一带演出。抗日战争后期，该班遣散，周即转入宜丰县熊联芳的“复兴舞台”操琴。1949年“复兴舞台”解散，他流落高安县伍桥。1951年参加高安地方剧团，自此从事采茶戏音乐创作，对高安采茶戏的唱腔和曲牌进行了大胆创新，为促进剧种音乐的发展做出了贡献。1956年应上高县聘请，到上高剧团担任作曲和乐队教练。他为人随和，治艺严谨，使乐手的演奏技巧和整体伴奏水平得到明显的提高。他从事采茶戏音乐十五年，写作了几十个大小剧目的曲谱，其中《杜十娘》、《陈三五娘》、《麒麟带》、《党的女儿》、《红色种子》等剧目中的优美唱段，至今仍流传于宜春地区戏曲界。

李志福（1907—1975）　南昌采茶戏演员。又名李福庭，字寿生，别名福宝子，出生于新建县溪霞乡赤海李家村。该村是南昌采茶戏的主要发源地之一，艺人辈出。其父李承息擅演花旦，伯父李承恩擅演花旦兼须生，以及本家李承镜、李志淦等，都是“宣国班子”中的骨干。李在“新建四子”中年龄稍次，他师承李承息、李志福，擅演青衣，亦工花旦，尤以饰端庄文静之类角色见长，苦情戏更为动人，是“三长班”中举足轻重的人物，曾名噪一时。抗日战争期间，营业性班社受动乱影响，难以演出，但农村中自我娱乐的村办班社仍为数不少。李志福和其他艺人一样，离开舞台转到业余班社中从事常年性教戏活动，各地争相聘请，为鄱阳湖西汉滨湖地区采茶戏的普及和提高，有着不可磨灭的功绩。李没有什么文化，但记忆力很强，肚子里上百个本子，能够无一遗漏地依次口述出来。1957年新建县采茶剧团曾专门派人从他口中记录下不少传统剧目，同时还专程把他请到县剧团来，对一些有价值的传统戏作示范表演，如《闹茶园》等。“文化大革命”开始后，传统戏遭禁，终止了艺术生涯，返回赤海老家。他曾先后娶溪霞陈氏及星子县陈氏为妻，皆无嗣，并早丧。李落得孑身

一人，每日提着剃头箱走村串户以理发为生，度过了孤寂的晚年。

陈其文(1907—1975)　　赣剧演员，工武净。铅山县人。出身贫苦农民家庭，十一岁离家谋生，学艺于铅山文明戏社(广信班)，十四岁登台顶角，已练就一身武功，毯子功尤佳。武打中跌、扑、翻、滚、真刀真枪样样皆精。在《芦花荡》中饰演张飞，赤膊上台，一声威喝，声震四野。他身材虽然不高，但演得蛮猛憨直，故有"活张飞"之称。先后搭班于赣东北"金福舞台"、"洪福舞台"、"杨洪舞台"、"春雷舞台"、"长春舞台"、"徐老舞台"等广信大班。他曾以火爆炽热的武戏轰动过景德镇，是昔日观众所熟悉的传奇式演员之一。1951年初，被聘请参加江西省文联筹委会主办的江西省赣剧实验剧团，一年后此团解散又加入上饶专区赣剧一团。1952年底复调入新组建的江西省赣剧院，因往日内伤在身，改演文戏。在高腔《张三借靴》中饰演张三、厚皮泼赖，与童庆礽饰演的刘二，刁酸怪吝，相得益彰，评论界称为"一台双绝"。在《借女冲喜》中饰县官，愚憨可掬，令人倾倒，曾获1954年全省首届戏曲观摩会演表演奖。1958年，他积极投入现代戏的演出，在《智取威虎山》中扮演座山雕，当时他已是六十老人，但每次化装时，都要剃光鬓发，然后在秃顶上涂满油彩，不管炎夏寒冬，他都认真对待，从不马虎，把一个凶残冷酷的山匪的面貌表演得栩栩如生，为赣剧舞台塑造了一个令人难忘的反面人物形象。



李德良(1908—1966)　　抚州采茶戏乐师、教师。又名李佛生，艺名女俚仔，临川县湖南乡人。十岁进"月明班"随兄李金生学唱木偶戏，兼习器乐演奏。经过多年努力，他掌握了民间乐器的演奏技巧，吹拉弹无不精通，演奏二胡、笛子、三弦得心应手，尤其擅长唢呐演奏，吹出的音色纯美，力度饱满，指法灵活，气息流畅。他吹起〔十匹烈马〕、〔四大队〕等快速热烈的曲牌时，清晰有力，首尾一气呵成，为台上台下叫绝。除伴奏外，遇乡里庙会或红白喜事，亦前往演奏。李自幼学得吊木偶艺术，且嗓音好，因而能唱花旦、小生和老生等多种声腔，熟知抚州采茶戏音乐。1952年进抚州市采茶剧团，担任配曲，演奏唢呐、二胡、三弦等乐器，并兼唱老生。1954年为抚州采茶戏《人往高处走》配曲，获江西省首届戏曲观摩会演音乐奖；1955年为《李二嫂改嫁》配曲，该剧赴省演出获省文化局颁发的奖旗和奖金；1958年为《红松林》配曲，获省第二届戏曲观摩会演音乐奖，该剧由省电台录音、中国唱片社灌制唱片。他还为《王妈妈骂鸡》、《春香传》、《错中缘》、《杨八姐游春》、《秦香莲》等一大批抚州采茶戏剧目配曲，许多唱段成为脍炙人口的抚州采茶戏曲调。在音乐创作实践中，他和李如珍共同创作了"包公腔"，以后发展为"抚调"，成为抚州采茶戏两大主要声腔之一。1958年7月，他在《杨八姐游春》中扮演王延龄，唱腔



由省电台录音播放。二十世纪六十年代初，他参加了《抚州采茶戏音乐》的采编和整理工作。他还为演员的唱腔训练作指导，帮助准确把握演唱风格，著名演员李凤娇、易兰英都曾得益于他的悉心指教。1966 年受“文化大革命”冲击被迫害致死，1979 年 5 月得以平反昭雪。

周升酉（1908—？） 武宁采茶戏演员。武宁县鲁溪乡樟树村人。出身贫穷的农家，幼时曾读几年私塾，粗通文墨。十岁时父母双亡，随姑母生活。十九岁时开始学戏，从师陈希焰，工老生。在《乌金记》中饰吴天寿，《告钱粮》中饰张朝忠，《葡萄渡》中饰余成龙皆为生行戏，但由于处理有别，因而性格各异，加之唱腔独特，纯厚，名驰乡里。常在武宁、靖安、瑞昌、德安、湖北的阳新等地演出，均受观众欢迎。1950 年参加土改宣传队，1951 年参加专区文工团，1952 年参加武宁县采茶剧团，1953 年调入九江专区采茶剧团。1954 年随团参加江西省第一届戏曲观摩会演，获劳绩奖。1956 年参加中国剧协江西分会为会员，后因患病不能坚持演出，离团返家休养。养病在家时仍关怀武宁采茶戏的发展，组织了不少业余剧团的活动，是武宁县极有名望的老艺人。



王富英（1908—1978） 京剧演员，工须生。北京人。原名福英，生于上海，出身梨园世家，其祖父是京剧老生。为清廷供奉。父亲王素云，工京剧武旦。他八岁入上海“庚福班”学艺，师从金连喜等前辈名伶。十六岁出科班登台，曾短期用过艺名雅亭，后改名富英。登台后，即以勇猛武生著称于沪。他长靠短打皆擅长，演出的《周瑜归天》、《伐子都》、《嘉兴府》、《挑滑车》、《长坂坡》、三本《铁公鸡》等均享有盛名，曾多次与梅兰芳、周信芳等大师同台献艺。三十四岁时，拜周信芳为师。学唱麒派老生，是周先生嫡传弟子。他文武兼备，唱做念打皆通，常在一台戏的演出中，既唱文戏，又演武戏；或先演《天霸拜山》饰黄天霸，又唱《追韩信》中饰萧何，再演《伐子都》饰子都；或主演一赶三，一赶四的角色。中华人民共和国成立前后，他在上海演出，美国著名舞蹈家索菲娅对京剧艺术入迷，崇敬王富英的技艺，托人找王，要求学戏。王曾教了她《三岔口》等出京剧。1951 年，索菲娅回到美国，曾用芭蕾舞形式演出《三岔口》，轰动了美国艺坛。建国初期，他先后在天津、张家口、苏州、扬州、长沙、南昌、南平等地演出，均受欢迎。1958 年夏天来景德镇市参加京剧团，为该团主要演员。1960 年任该团副团长，并被推选为市第三至六届政协委员。王富英长年坚持练功，基本功十分扎实，花甲之年演出《八腊庙》饰褚彪，还能摔锞子。六十六岁时演《智取威虎山》饰座山雕，在与杨子荣开打后，被杨击毙的一霎那，他能按要求，双腿蹦起，准确地插在转动椅背内，再将身体倒挂在椅子上，演得惊险准确。王富英传艺不保



守，对要求学戏的青年演员，总是来者不拒，一丝不苟，认真传授。他演出作风严谨，对于出了差错的演员敢于直言不讳的批评帮助。

高金水（1909—1955）　赣剧演员，工正生。小名端阳佬，乐平县后港乡谷口村人。父亲高进旺系饶河班著名小旦演员。高金水幼时在下济彭家"太子班"学艺，十二岁随父在



"老同乐班"学戏，拜名老生大四仂为师，后相继搭"大舞台"、"筱京舞台"、"同春舞台"、"天济同乐"、"明经同乐"等饶河戏班学艺唱戏。他初学老生，继习小生，后专工须生。文武昆乱不挡。唱做念打俱佳。嗓音不算很好，但唱念字正、词清、腔圆，极有韵味。表演细腻精巧，做功娴熟稳练，双目传神。几十年的舞台生活，塑造了各种不同类型的舞台形象。首次主演的《四盘山》，他饰演杨延辉，一炮打响，从此脱颖而出。嗣后，常演的代表剧目有《黄鹤楼》（饰刘备）、《打鼓骂曹》（饰弥衡）、《伯牙抚琴》（饰伯牙）、《打渔杀家》（饰萧恩）、《鱼藏剑》（饰伍员）、《空城计》（饰孔明）、《白帝城》（饰刘备）等。他善演悲剧，演出时随剧情变化，可泪如泉涌，亦能破涕为笑，表情十分丰富，自然逼真。如在弋阳腔《反五关》中饰黄飞虎，惊闻妻子坠楼身亡，叫声"哎呀"，昏倒在地。苏醒后，一声长叹，挥泪如雨，观众看后无不拍手叫绝。金水师从而名震饶（州）、广（信）两府，享誉赣东北。1949 年 11 月随同班艺友到景德镇市自组班社，在吉泰戏院演出，1952 年 10 月转入上饶专区赣剧二团（后为景德镇市赣剧团）为主要演员。

中华人民共和国成立后，他积极投身戏改运动，改旧剧、排新戏，夜以继日，认真工作。1950 年，配合土改宣传主演的《新九件衣》、《打渔杀家》和 1951 年新排演的《围剿大老虎》等剧目，他认真学唱新腔，苦练表演技巧，精心设计身段，成功地塑造了许多人物形象，观众称赞他"扮什么像什么"。1953 年被选为景德镇市首届人民代表大会代表。1954 年 9 月，江西省第一届戏曲观摩会演，他在《打金枝》中饰演唐王，荣获优秀表演奖，中央人民广播电台将其主要唱段灌制唱片播放，戏曲界同行及专家学者称誉他是"赣剧的马连良"。1955 年 5 月病逝。

徐魁高（1909—1963）　抚州采茶戏旦行演员、教师。临川县人。十五岁从艺，长期在抚州地区搭班唱戏，熟知抚州采茶戏的传统剧目、音乐和表演。徐的唱腔婉转流畅，具有浓郁的乡土气息，对旦脚艺徒的指教尤为得法。1954 年进抚州市采茶剧团，任演唱指导，著名演员李凤娇、易兰英、万安安都曾得到他的指教。他积极参加抚州采茶戏传统剧目的挖掘工作，并向青年演员传授《双劝夫》、《青龙山》、《蔡鸣凤辞店》、《桃妹子逼嫁》、《余老四反情》、《哭腔》、《送郎调》等大量传统剧目及唱腔。1954 年，获江西省首届戏曲观摩会演艺术劳绩奖。

徐福泰（1909—1980）　抚州采茶戏旦行演员，艺名"福旦仂"。丰城县白马寨人。十

六岁进丰城花鼓班“全福堂”，初习青衣、花旦，继学彩旦，均有建树。成名后，便招徒授艺，并组成“集福堂”，常在丰城、崇仁、乐安、宜黄、临川、东乡等地演出。他虚心好学，功底深厚，嗓音清亮甜润，唱腔委婉流畅，唱念皆富韵味。由于他在《丝罗带》中扮演王贼婆，表演逼真，以简练的动作表现出王贼婆持刀杀人的凶残面目，被观众呼为“菜刀手”，每每乡间请戏班，都点名要“菜刀手”演出。1954年，徐在抚州采茶戏《三伢仔锄棉花》中扮演三伢子娘，获江西省第一届戏曲会演表演奖。除演戏以外，他还能编写剧本，如创作的传说故事剧《打赃官》，修改的《割韭菜》、《九连环》、《小白牡》等剧目，深受观众欢迎。他还教授学员，要求很严。晚年以后台工作为主，但仍勤勤恳恳为人表率。

宋发品(1909—1980)　赣剧演员，工丑行。余江县邓埠镇三宋村人。家境清贫，从小学艺，成名较早。十五岁即为当家小丑，被称为贵溪班三丑之一。他特别擅长扮演丑老旦之类的角色。如《碧玉簪》、《孔雀东南飞》中的婆婆，《借女冲喜》中的赵母，由于刻画得惟妙惟肖，在农村演出这些剧目时，常常受到妇女“咒骂”。他原本嗓音洪亮，吐词清楚，后因抗日战争爆发，班社停业，为了糊口，他独自一人，在赣东北城乡一带演唱“隔壁戏”(即口技)谋生。他一人躲在帐内，同时串演几个角色，如“夫妻吵架”、“屠夫宰猪”，以及各种飞禽走兽鸣叫。由于过度疲劳，嗓子渐渐嘶哑，长期未能恢复。1950年，于贵溪县参加地方剧团。1951年随团到余江，1958年在上饶专区文艺学校赣剧班执教。不久，又回余江县赣剧团担任小丑演员兼教授学员。1960年，被委派为余江赣剧团附设文艺学校任教，并主管教学业务。1960年底加入中国共产党，同年被吸收为中国戏剧家协会江西分会会员。1965年因身体欠佳，回邓埠养老。



汪忠传(？—1952)　青阳腔演员。彭泽县黄岭乡七甲嘴村人。粗通文墨，以务农为业。民国初年开始从师学戏，天资聪慧，记忆特强，通过“靠板唱”的锻炼，十几台戏全能记熟，凡生、旦、丑、净、末各行角色唱腔，均能熟记于心。在坐堂唱时，无论缺什么角色皆能顶替，并擅长打鼓，发板清晰准确，慢而不散、快而不乱，被誉为“百事通”师傅。汪先后被聘于本地一带村镇设场教唱，授徒百余人，成就者甚多。由于汪忠传的辛勤传播，彭泽县黄岭、黄花、泉山、马当一带青阳腔的戏剧活动盛极一时。民国六年(1917)，汪忠传不满足于“靠板唱”、“坐堂唱”的形式，在他的倡导下，联合黄花、泉山等乡的演唱能手三十余人，组成七甲嘴高腔戏班登台演出。他们不计报酬，以献艺、娱乐为目的，深得乡民的赞誉和欢迎。抗日战争期间，汪的家乡沦陷，戏箱被毁，人员逃散，演唱活动被迫中断。抗日战争胜利后，他又立即召集人员，奔走筹资，购置戏箱，重建戏班，恢复了演出活动，直至民国三十七年，因病而力不从心，才终止演唱生涯。

査士玉(？—1969)　青阳腔演员。都昌县三汊港查家道村人。出生贫苦农家，童年



生活窘迫。从小酷爱戏剧，十四岁投高腔科班“太子班”学艺，十五岁又拜师袁扁头，加入“义福班”，工正旦。入班不久就能演出《追白兔》、《古城会》、《香球记》、《龙凤剑》、《红梅阁》、《瓦盆记》、《豹子头》、《三元记》等十余个剧目。查对唱腔的声韵颇有讲究，特别是他演唱的《秦雪梅教子》唱腔很有特色，一波三折，荡气回肠，常令听者心酸动情。1958 年参加都昌高腔戏剧团，1959 年调江西省古典戏曲实验剧团。1962 年 4 月他是首批赴京参加高腔录音演员之一，并获奖金。

彭辉油(1910—1971)　高安采茶戏演员，工花旦。高安县上湖乡人。十五岁从师张汪生学艺，是“顽幼堂”的顶梁柱。他不仅技艺超群，而且秉性刚正，旧社会艺人地位低下，常遭欺凌，他无法忍受，曾改行在上湖街上卖茶度日。有一次，当地乡绅为了取乐，逼他登台演出，他不畏权势，当众将“网子”剪破以示抗议。后迫于生计，只得重返舞台。他在艺术上造诣很深，表演纯朴，无做作之感，刻画人物细腻，形象逼真，尤以唱出色，擅演悲剧，唱腔哀婉感人。二十世纪三十年代在南昌演出《蔡鸣凤辞店》，名声大振。1950 年参加高安剧团，有感于新中国对艺人的重视，主人翁责任感油然而生，工作非常积极。1956 年加入中国共产党，历任剧团团委、艺术室副主任、演出股长等职。除担任繁重的演出及负责业务工作外，还肩负教授随团学员的重担。1968 年剧团解散，他被下放回家。



李九姣(1910—1974)　赣南采茶戏女演员，工旦脚。信丰县大塘乡人。五岁为童养媳，后出走。十二岁学唱祁剧，十六岁入邓衍海班改唱采茶戏。二十三岁自组班社“合兴堂”，在信丰、南康等县及其乡镇演出十余年。1950 年应邀赴赣州，入赣南采茶剧团。1955 年调瑞金县采茶剧团任教。李九姣一生刻苦学习，艺术精益求精，在同行中颇有声誉。工小旦，兼演小生、摇旦。在《小女婿》剧中扮陈快腿，融摇旦、小丑、小旦技巧于一体，成功地塑造了这一人物形象。李九姣毕生培养了大批演员，如徐荣秀、刘清香、刘承章、傅联通、梁红采、王兰香、赵茵等，皆为赣南采茶戏之骨干演员。逝世前将自己保存的“合兴堂”印章，作文物上交。



吴江龙(1910—1978)　青阳腔演员，工生脚。湖口人。小学文化程度，七岁随父在福秀兰班学艺，常往返赣北、皖南等地演出。民国二十三年至民国三十八年(1934—1949)，以唱戏教戏为生。他嗓音宽厚，颇富表情，常演的传统戏有《三请贤》、《宝剑记》、《三跳涧》、《打掌覆水》等。以《三顾茅芦》、《夜奔磨斧》和《采桑荣归》等为代表剧目，是青阳腔著名的



生脚师傅。1959年随江西省古典戏曲实验剧团进京汇报演出，他饰《三顾茅庐》中诸葛亮一角，虽无唱段，但他口白清晰，表演层次分明，化妆诸葛亮不挂须、不穿八卦衣，颇有乡村塾师风度，给首都同行留下了深刻的印象。专家学者一致称赞青阳腔的诸葛亮“很质朴，没有妖气”，“别具一格”。从二十世纪六十年代以来，他无私地奉献青阳腔的传统演技，主动教唱，记录了几乎失传的《唾绒记》、《蝴蝶梦》等词曲，为继承和发扬青阳腔传统艺术作出了贡献。

刘五立(1910—1979)　京剧演员，工武生。河北省凤云县人。出身于梨园世家，其父刘祥云，常在清宫内廷演出，曾受慈禧赏赐。其妹刘凤娇，是周信芳的原配夫人，其兄刘奎章是有名的做工老生，其堂兄刘炳昆是京剧名丑。刘五立九岁学艺，曾与周信芳同拜张朝奉为师。十六岁在天津登台演出《挑滑车》饰高宠，受到赞赏，十八岁已在天津演红。后来，较长时间跟随李桂芬与李万春、李少春等，在京、津、沪、汉、杭州及旅顺、大连、海参崴等地演出，并曾与周信芳、袁世海、关肃霜等名家联袂演出。他最拿手的戏是《螺蛳峪》、《别母乱箭》、《长坂坡》、《林冲夜奔》、《挑滑车》、《走麦城》等，尤以《林冲夜奔》的演出颇多创新，有“活林冲”之称。在京、津、汉等地，只要戏牌挂出他的《林冲夜奔》，其他名伶即自动摘牌改演他戏。抗日战争时期，在田汉领导下，曾在武汉经常演出《打渔杀家》、《文天祥》、《戚继光》、《江汉渔歌》等颂扬民族精神的剧目。1955年，由苏州来到景德镇市京剧团，曾任副团长。1953年9月，参加江西省第二届戏曲观摩会演，主演的《林冲夜奔》，获剧目演出奖。1959年8月1日赴庐山为中国共产党八届八中全会演出《长坂坡》、《林冲夜奔》、《大破拐子马》等剧目，受到中央首长好评。1961年，他编导的主演的《轩辕大战蚩尤》颇有新意。1962年由他编导并主演的新编历史剧《卧城之战》，获景德镇市优秀剧目奖。1963年1月，田汉、周贻白、郑君里、安娥等专家在景德镇市看他主演的《长坂坡》等剧目，给予了高度评价。1965年，他参加江西省京剧现代戏调演，演出《五岔口》，受到文艺界好评。同年五月，《五岔口》代表江西省参加华东区京剧观摩演出。该剧新颖的表演，震动上海剧坛，全国不少京剧团纷纷移植搬演，北京戏曲学校列为教学剧目，并为李富春、陆定一、郭沫若等中央领导人演出。刘五立长期坚持刻苦练功，少年时，常与周信芳清晨到上海郊外野地练功，即使冬天也要练到汗流浃背，走到哪里，练到哪里，无论在火车上，或旅店里，都不忘练功，甚至睡觉时也把脚吊在床架上，饭前饭后常常用筷子比划琢磨，即使在十年浩劫的“文化大革命”期间，仍坚持压腿弯腰，直至晚年在治病期间也不懈怠。他授徒甚多，正式拜师的有张金龙(徐州京剧团主要演员)、万太平(景德镇市京剧团)等。



高履平(1911—1964)　　戏剧活动家、导演。原名丽苹,女,湖南平江人。民国十六年(1927)"马日事变",尚在家乡中学求学的高履平因收藏进步书籍被当地反动军阀逮捕,后在彭德怀领导的平江起义中被救出狱,从此投身革命。民国十九年随兄高旷怀(中共党员)赴上海担任党的地下交通员,同年加入中国共产党。民国二十年与石凌鹤(中共党员、电影评论家、剧作家。当时为沪西区《红旗报》记者)结为伉俪。1937年抗日战争爆发,夫妇同时投入抗日救亡运动,高加入洪深为队长的上海戏剧界救亡协会抗敌演剧二队(后在武昌改编为郭沫若领导的国防部第三厅所属日演剧八队),开始从事戏剧活动。曾主演《山城夜曲》、《仇剑记》等抗日话剧,颇获好评。1938年后,她与石凌鹤以戏剧工作者的身份为掩护,在重庆、昆明等地长期从事党的地下工作。解放战争后期,两人奉命于1949年初秘密转辗回沪,参加沪西地下党的护厂活动直至上海解放。6月,夫妇联袂北上,进京待命。9月,同时奉调到江西从事文化领导工作。高先后担任江西省文联筹委会部长、江西省戏曲改进委员会副主任、江西省赣剧团团长、江西省文化局剧目工作室主任、江西省赣剧院院长等职。1962年当选中国剧协江西分会副主席。她在领导戏改工作时,关心群众疾苦,尊重爱护人才,被艺人视为贴心人。作为江西省赣剧团的创始人,艰苦创业,成绩卓著,至今犹为同事们所怀念。她在剧团率先建立导演制,为戏曲剧目改革创新打下了基础。所执导的《梁祝姻缘》、《珍珠记》、《西厢记》、《西域行》等古典剧目,融话剧表演手法于戏曲传统之中,给人以清新之感,成为剧团(院)的代表剧目,在国内享有一定声誉。曾亲自兼任江西省第一个赣剧艺术教育基地——江西省赣剧团演员训练班主任,尊重团结弋阳腔老艺人,坚持贯彻教学与实践相结合的原则,为培养新中国第一代"弋阳子弟"作出了重要贡献。赣剧著名演员潘凤霞、童庆礽的艺术成就,均曾得到她的亲自指导。1963年冬,她因长期患病,双目失明,又因其他种种原因致使她精神崩溃。终于在1964年4月赴沪治病期间,自缢于友人家中。



刘尧生(1911—1982)　　景德镇采茶戏演员,工小生。本名显乔,原籍江西都昌县,生于景德镇。祖父系瓷业资本家,父亲游手好闲,败尽家业。刘十九岁入窑厂学徒,由于师傅邱炳生曾唱过采茶戏,从此,他既学工又学艺,不久便与凤生、羊得组成"三脚班",常到工人中演出,渐成名,工人戏称他为"窑"生,后来易名"尧生"。年青时,不仅结识过许多饶河班、都昌高腔班、文词戏的艺人,还曾与安徽黄梅戏艺人同台献艺,因而他生、旦、丑行行皆通,且擅长操打鼓板。民国二十一年(1932),他弃工从艺,跟班或组班演出,在都昌、湖口、波阳、景德镇等地农村,巡回演出了十八年,并曾在都昌土塘乡组织"三脚班",得到富豪子弟闵老三资助,才将只有"三小"的三脚班,发展为生、旦、净、末、丑齐全的"九脚头"大班。后因遭官府禁演。只好化整为零,演"挨门戏",类似乞丐生活。中华人民共和国成立后,他

回到景德镇，与刘兆生等采茶、文词、及说唱艺人，于1952年春，组织大众曲艺场。1952年秋，又组建景德镇采茶剧团，任艺术股长，担任主要角色，又兼编剧导演。1953年，他在《小女婿》、《刘巧儿》等戏中饰演老汉，获市文教局表演奖。1954年参加江西省第一届戏曲观摩会演，饰《有窍门》中的老工人，获表演奖，并当选为景德镇市第三届人民代表。1956年，采茶剧团划归浮梁县所辖，被任命为副团长。刘对发展采茶戏声腔作出了重大贡献，如《乌金记》中的须生和《追鱼》、《秦香莲》中的包公的唱腔，由于采茶戏传统曲调表现力有限，他便从京剧、赣剧、汉剧、楚剧等剧种中吸取营养，与音乐工作者合作，终于发展了〔简板〕、〔快板〕、〔数板〕、〔叫头〕等板式，丰富了采茶戏的表现能力。他在剧团内建立了新型的师徒关系，采取青年演员拜师，中、老年艺人传艺方式，为剧团培养了十余名年青的主要演员。1952年参加上饶专区首届戏曲会演，获劳绩奖。1958年加入中国共产党，1959年被推荐为景德镇市第三届政协委员。1964年秋，调任市文化馆副馆长，继续为工厂、农村业余剧团辅导教唱采茶戏。一生为采茶戏事业鞠躬尽瘁。

吴春梅(1912—1944)　广信班女演员，工花旦。广丰县五都人。其父吴发贵，在浙江婺剧班唱武旦。春梅从小随父生活，耳濡目染，学会了《小放牛》、《小上坟》等折子戏，偶尔登台串演，初露才华。后偕父回原籍，先后搭玉山“大云春”、“仙乐班”等班社。十七岁，正式登台，与小生演员祝盛增结婚后，自组“长春舞台”，一直为该班驮梁旦，经常演出于赣东北、浙西等地。她扮相俊俏，嗓音宽洪脆甜，口白清楚，在上千观众的古戏台上唱戏，她一开口，台下便鸦雀无声。代表性剧目有《飞龙带》、《诸葛亮招亲》、《桃花装疯》等。演《桃花装疯》的桃花，在装疯时，一会儿做关公，一会儿做周仓的表演中，神态逼真。演《大金镯》宋士杰之妻，脸色多变，眼神灵活。在艺术上，能多方借鉴，融会贯通。民国二十一年(1932)，吴春梅的“长春舞台”在浙江金华虎门小庙会上与浙江“三合班”、“二合半班”打对台，“长春舞台”由于有吴春梅主演的《斩三妖》、《杀子报》等剧目，观众蜂拥而至，载誉金华。长春舞台在景德镇演出时，以吴春梅领衔主演《白蛇传》、《八仙飘海》、《樊梨花》、《嫦娥奔月》等新戏，并配以机关布景，打开了码头，因而观众天不亮就排队购票，争睹吴春梅的精湛演出。

谌国泰(1912—1980)　高安采茶戏演员，工丑行。高安县灰埠人。中国戏剧家协会会员。他十二岁学戏，十四岁便登台演出，曾搭过“顽幼堂”、“义乐班”等采茶戏班社。1950年入高安县地方剧团，1955年调江西省文艺训练班任教师，1956年被选送北京参加全国第二届戏曲演员讲习班学习。



谌极富表演天才，生、旦、净、丑行行能工，尤以丑行为最。所饰角色形象逼真，表情生动，做工细腻。逗趣时使人弯腰捧腹，大笑不止。每次参加省、地戏曲汇演，均获优秀表演奖。在传统戏《四九看妹》中扮四九，头上礼帽靠颈肌的耸动和两耳的轮流抖动能前后翘

起左右旋转，成为独家绝技。在传统戏《孙成打酒》中扮邹三吉，以其扎实的功底，精湛的技艺，超凡的表演把个善良正直，风趣诙谐、嗜酒成癖的邹皮匠刻画得活灵活现，特别是钻底纳鞋的身段动作，连真正的皮匠师傅也都拍手叫绝。演员夏太泳仿效他的表演，在 1979 年赴京献礼演出邹三吉时获得成功，被誉为江南名丑。谌晚年将自己的全部精力用在教学和指导排练上，为高安采茶戏的发展做出了不可磨灭的贡献。1963 年因病从南昌回高安县休养。

刘达江（约 1913—1965）　东河戏演员。原名刘成秀，赣县田村人。早年工花旦，因面麻，人称麻子花旦。晚年在赣州市东河剧团改行司鼓兼教戏。刘达江十六岁成名，演高腔《陈姑赶船》、昆腔《昭君出塞》均有独到之处，乱弹腔《贵妃醉酒》、《骂门生祭》深受观众喜爱。他以唱功见长的《士林祭塔》和以身段见长的《跳凤》至今仍为人们称赞。其所演剧目，多有新招，自成一派。刘对戏文力求弄懂，如 1962 年他已很久不做演员，尚提出《目连传》中一段仅知其行腔和字音而不解其意的唱词，求教于专职编导，可见一斑。



张正如（1913—1975）　舞台美术设计。江苏南京市人。少年时在南京百利戏院学画布景。二十世纪四十年代往返南京、南昌两地，从事舞台美术工作。1950 年参加江西省军区领导的胜利剧团（京剧），该团解散后，进江西剧院（南昌市京剧团前身）搞舞美工作。1952 年调南昌市采茶剧团任舞美设计。他以绘画金殿、花园、楼台亭阁见长，透视感和立体感极好，在演出中经常是大幕一拉开，观众便为舞美鼓掌。剧团排练《张羽煮海》，他担任舞美设计，为在舞台上表现“煮海”进行了革新创造，他把几种不同的活鱼装在玻璃缸内，再用灯光把鱼影反射到天幕上，造成煮海时，鱼在海里上下翻滚的舞台效果。该剧在景德镇演出引起轰动，不少观众慕名要求看布景的特技。

刘嘉梅（1915—1944）　南昌采茶戏演员。刘的舅舅是戏班鼓师，刘幼年时常去游玩，艺人们见他扮相、嗓音等条件很好，要他学戏。入班后，谨遵师父教诲，刻苦锻炼基本功，艺成登台，不同凡响。刘演戏非常注重神形兼备，每晚就寝前燃香练眼神，演出时能按人物性格和唱词内容，设计出适合本人嗓音条件的唱腔，轻重快慢处理得当，既动听又动情，深受观众喜爱。他能文善武，凡小生行当的戏，一招一式，均见功力，特别是他与南昌采茶戏不可多得的女花旦大凤英联袂演出，生俊旦俏，相得益彰，曲尽其妙，在南昌采茶戏舞台上红极一时。代表性剧目有《王伯党招亲》、全本《彩楼配》、《蔡鸣凤辞店》、《秦香莲》、《渔网会母》、《方卿戏姑》等。他作风正派，不染恶习，讲究戏德，尊重自我，登台献艺一丝不苟，但决不为官僚地痞唱堂会。民国三十三年（1944），年仅二十九岁过早逝世。

缪金凤（1915—1945）　广信班女演员，工旦行。玉山县人。出身梨园世家，其父缪老六是玉山著名二花演员。七岁时，母亡故，八岁随父入“同乐班”学艺，十一岁随父回本乡

"新新舞台"学艺。由于金凤个子高大，十五岁时已是大姑娘模样，随父入"新庆云班"工花旦。因她靠把戏很好，观众竟怀疑她不是女性，为此，各地群众均竞相邀请金凤所在班社唱戏。十七岁时，挂牌演出，并为班社的当家旦，常与名小生卓福生同班联袂演出。缪嗓音清亮优美，眼神灵活传神，做工细腻逼真，誉满江西广信府一带。是年冬与卓福生结婚，十八岁时，随夫同创"玉邑金福舞台"，从此，进入了她艺术生涯的黄金时代。当家戏有《花田错》、《凤仪亭》、《拾玉镯》、《虹霓关》等。她还掌握了不少玉山班的特技表演，如"七孔流血"、"气变脸相"、"剑刀穿身"，"一人两身"等绝活。金凤虽从未读过书，但从小学抄剧本，加之记忆力极好，使她熟习各路表演，曾帮助其夫卓福生设计身段和表演。由于生活艰苦，积劳成疾，常带病登台。逝世时年仅三十岁。

吴秋云(1915—1969)　湘剧戏班班主。萍乡宣风镇人，人称牛大王。其父创办"春庆班"，他十五岁时弃学，随父跟班学艺，习净行，他个头高大、浓眉、圆眼、方脸、熊腰。因嗜酒。嗓音变坏，后改为管箱。民国二十八年(1939)，其父去世，他接管"春庆班"，为班主，年仅二十四岁。抗日战争期间，为解决三十名艺人的生活，他带班在赣西一带，坚持演出，受尽饥寒。他性情耿直，为人热情，当遇人为难时，仗义疏财，周济同行，深得好评。中华人民共和国成立后，"春庆班"改名为萍乡湘剧团，他担任剧团行政团长并继续兼管衣箱。他积极工作，不怕困难，带头克服旧戏班的不良习俗，支持上级派员来团工作。1959 年，被吸收为中国共产党党员。他平易近人，不摆架子，服从组织分配。1965 年湘剧团改文工团时，他被调入市供销部门工作。1968 年下放在宣风镇排楼大队。1969 年 5 月，他出差长沙时，因高血压病突发辞世。



熊先任(1915—1973)　武宁采茶戏乐师。武宁县人。早年当过"唱生"和演过"提子戏"(即提线木偶)。二十世纪三十年代初，熊以演提子戏为业，颇受欢迎。他能十个手指和脚趾都套上线操纵木偶，同时，还吹，打，弹唱。他还有一人同时吹两支唢呐的特技，一人能包下座台，自如的操纵七种乐器，一只手打鼓，一只手拿唢呐吹奏，用脚踩动机关可打锣，丢下鼓锤就拉胡琴。据说，熊一人吹两支唢呐的技巧，是自己摸索成的。他说"冬天在露天台演戏很冷，为了在演奏时一只手烤火笼，就试着用一只手吹奏，左手烤热了就用左手吹奏换下右手去烤火，慢慢地练就了双手都能单独拿唢呐吹奏，并能同时吹两支唢呐的功夫，他演奏的曲牌有四十余首。熊先任除演提子戏外，还做"唱生"(即红白喜事在酒席宴前摆一八仙桌，自吹、自打、自唱、自帮腔)，四十年代熊参加了"三姓班"，成为该班的过硬座台。1952 年参加武宁县采茶戏团。1954 年调九江专区采茶剧团任乐师。熊先任为人忠厚，待人诚恳热情，对艺术精益求精。1964 年在省会演期间，以两支唢呐的演奏，被省文艺界同行视为特技，上海也有专业文艺工作者来赣拜师求艺，熊毫不保守，教给其要领。武宁采

茶戏的曲牌音乐，多是根据他演奏记录下来的，因此，被誉为武宁采茶戏的一代乐师。

徐伯轩(1916—1967)　戏曲教育家、剧作家。笔名北萱。北京人。出身于一个没落的官宦之家。原籍江苏宜兴，曾祖父徐致静，为清礼部右侍郎，是"戊戌变法"的中坚力量，积极举荐梁启超、谭嗣同、黄遵宪、张元济等维新派人物，被慈禧判"绞监候"(即死缓)。出狱后赴杭州定居，取字"仅叟"，意谓六君子被害，刀下仅存的意思。祖父徐仁铸，为清湖南学政，和梁、谭、黄志同道合，推行新政，维新失败后，忧愤而死。从此亲故凋零，家庭衰败。父徐肖研早逝，伯轩七岁即由祖父一辈的六公徐凌霄教养，初习四书五经，模练书法。因徐氏家学渊博，祖、父两辈均热爱戏曲，尤其对昆曲有极深造诣。六公徐凌霄不仅精通京剧，而且还在燕京大学和国立艺术学院戏剧系执教，讲授中国戏曲史。受其影响和熏陶，伯轩自幼便酷爱京剧艺术，常喜独自去天桥和城南听书看戏。十五岁从美国人学习英语，高中毕业后辍学在家。民国二十九年(1940)始任程砚秋秘书，民国三十五年在程砚秋所办中国戏专任英语和国语教师。其间经表叔许姬传引荐，结识梅兰芳，常看梅的演出，故颇通梅派艺术。1949年初，北平解放，即加入中国人民解放军第四野战军南下工作团，赴江西浮梁参加土改工作。1951年，先后任浮梁专区文工团京剧分团副团长、实验京剧团团长、文联戏研室主任等职。1953年调上饶专署文教科，旋又调任江西省赣剧团艺术室主任兼演员训练班副主任。1958年调任江西省戏曲学校赣剧科主任。先后写出了《赣剧弋阳腔剧目概述》和《试谈江西弋阳腔》(与人合作)等论文。挖掘整理、增订改编了弋阳腔《江边会友》、《敬德装疯》、《法场生祭》，弹腔戏《雪夜访普》、《太君辞朝》等大批赣剧传统剧目。编著执导历史剧《课子图》，同时又参与了新编传统剧《尉迟恭》、历史剧《西域行》的创作和舞美设计以及新编古装剧《梁祝姻缘》的布景和服装设计等多项舞台实践。在戏曲教育方面，几乎倾注了自己的全部心血。他除亲教《中国戏曲史》外，还无微不至地关心学生的衣食住行各个方面，被学生尊称为"严师慈父"。这批学生毕业后，大都成了全省各剧团的艺术骨干与中坚力量。"文化大革命"中被揪斗，于1967年11月17日晚被迫害致死，终年仅五十一岁。1979年始获平反昭雪。



吴桂兰(1917—1943)　广信班女演员，工旦脚。祖籍福建。父亲是小旦艺人。吴桂兰十岁跟班学戏，十八岁与"集义舞台"班主王金梁结婚，先后在"徐老舞台"、"集义舞台"为当家小旦。她扮相好，眼大、肤白，做工细腻，武把子打得漂亮，扎靠戏中的穆桂英、樊梨花最为拿手。她还能演生行戏，如《祭风台》的周瑜，《武家坡》的薛仁贵，皆能独具特色，为当时广信班的四大名旦之一。民国三十二年(1943)，因分娩染病逝于横峰县。

邬修梅(1917—1960)　萍乡采茶戏作曲、乐手。萍乡市上栗区福田乡人。出身农家，家境贫寒。自幼受到民间音乐的熏陶，由于天资聪明，童年时便能通晓民歌、曲艺、戏曲、民



间吹打乐以及道教音乐，并能熟练地演奏瓮琴、唢呐等民间乐器。1951年加入萍乡县文联地方戏曲改革工作队，担任作曲和乐队演奏。他的器乐演奏，色彩华丽，热情奔放，韵味浓郁，风格独具，尤以瓮琴著称。1952年赴湖南演出时，湖南省电台为他独奏的瓮琴《放风筝》等乐曲录音。他虚心好学，广交艺友，与采茶戏、皮影、湘剧以及民间吹打乐手等艺人都有很好的友情，并博采众长，将姊妹艺术的精华融于自己的实践之中。他敢于改革，大胆创新，成绩卓著。他为《梁山伯与祝英台》一剧创作的〔太平调〕、〔思乡调〕以及新编的〔送妹调〕演出后，不胫而走，家喻户晓，传遍城乡。1956年他为《吴燕花》作曲，其中柯子书的“十里荷塘藕露凉”一段唱腔，被作曲家黄准用于电影《燎原》的音乐之中。他还是艺术创作上的多面手。1955年《江西文艺》杂志发表过他编写的剧本。正当年富力强，创作旺盛时期，不幸病魔缠身，于1960年与世长辞。

胡少焜(1917—1981)　　黄梅戏演员。安徽省望江县人。胡少焜家境贫寒，童年极爱黄梅调，十一岁师承著名艺人胡玉庭，随师搭乡班，漂泊江湖，入班不到五年，把大本戏和小折戏“偷”学了一大半，成了满台跑的得力演员。抗日战争爆发，国民党下令禁演地方小戏，艺人、戏班无处安身。此时，胡少焜转学裁缝，自谋生路。1952年参加了安徽省首批艺人训练班，与黄梅戏表演艺术家严凤英、桂春柏、罗爱文、罗爱祥一起学习党的文艺方针政策，结业后回到至德县黄梅剧团担任排笔(剧务)。同年参加了工会。1955年支援赣北建团，全家迁居都昌，曾任县政协委员，两届县人民代表，并被任命为都昌县黄梅剧团业务团长。胡熟习的剧目甚多，被称为“戏篓子”。他擅演小丑，如《吊蛤蟆》中的杨三小，《打豆腐》中的王小六，《蔡鸣凤辞店》中的魏打算和《十五贯》中的娄阿鼠，都能让观众哄堂大笑，拍手称妙。他为剧团培养了一批新人，并常为剧团缝制戏服，为戏曲艺术奉献了自己的力量。

大凤英(1919—1947)　　南昌采茶戏女演员。本名徐杏香，父亲徐方亮是南昌采茶戏著名艺人，她从小随父在戏班长大，受着艺术的熏陶，逐渐显示出她从艺的天赋。民国二十三年(1934)，在父亲和艺人们的鼓励和支持下，勇敢地冲破了封建势力和世俗偏见，跟班学艺，改变了南昌采茶戏没有坤角的现状，成为南昌采茶戏第一代女艺人。她因嗓音清脆圆润，扮相端庄动人，基本功扎实，十五岁挂牌登台便一炮打响。代表性剧目有《王伯党招亲》、《三女图》、《秦雪梅观画》、《秦香莲》、《蔡鸣凤辞店》、全本《彩楼配》等。她记忆力强，剧本熟悉，对剧情和人物感情能心领神会，融会贯通。她注重唱腔的研究，无论七字句、十字句或长短句都安排得十分得体，丝丝入扣，加上其父徐方亮的真传，不久便形成了自己的艺术风格，在南昌采茶戏舞台上独领风骚。如《秦雪梅》一剧，仅“观画”一折便在台上演唱近一个小时。观花述花，观画述画，层次分明，细致入微，毫无拖沓感。尤其在唱腔上更见功力，大段唱腔，观众静心聆听，台下鸦雀无声。她与文武小生刘嘉梅同台演出，配合默契，

珠联璧合，声誉日增。凡是她主演的戏，座无虚席，场场客满。

彭德才（1919—1969）　赣剧演员，工文武小生。乐平县勘上乡勘上村人。八岁随姐夫在“赛同乐班”师从夏义昌学艺，后曾搭“彩福班”、“明经同乐”、“老义洪”、“京舞台”、“同春舞台”等戏班从艺。1950年8月加入景德镇市工人戏院。他从小学艺刻苦，即使冰天雪地酷寒时日，也不间断。因而，基本功扎实，且扮相俊逸英武。拿手戏有《火烧子都》、《斩岳飞》、《双枪陆文龙》、《双潼台》、《打金枝》、《水漫金山》、《反徐州》等。尤以《火烧子都》（饰子都）突出，不仅“后翻”、“吊毛”等武功显示他技艺高超，且有一手变脸的特技，他表演喝酒时，吹纸媒喷火焰，一转眼能迅速变化红、白、黑三种脸相。演《盘肠大战》时，以猪肠灌红水放在衣内，经对方长枪一刺，“鲜血”四射，罗通身负重伤，仍拼死应战，博得满场喝彩。1954年，参加江西省首届戏曲观摩会演，演出《断桥》（饰许仙），获表演奖。1956年，被评为景德镇市乙等劳模。1959年，参加省第二届戏曲观摩会演，主演《混天起义》（饰夏廷宜），获优秀表演奖。他参与设计并主演的板凳开打，切合剧情，精彩激烈，扣人心弦，《戏剧报》曾以他的剧照刊登封面上。1962年演出《女巡按》（饰袁行健），1963年，主演《满江红》（饰岳飞），均受好评。有剧评称他饰演的岳飞“眼明、手稳、全身劲，准确、生动、刻画真。”后在现代戏《杜鹃山》中饰乌豆，《红灯记》中饰李玉和等，也都很受欢迎。他演武生，有许多开打皆有创造性的发展，如在《反徐州》中的新单刀破枪，《柳毅传书》中的大打鸦鹊棍等，都别开生面，令人耳目一新。他不仅能演文武小生，还演净、丑，并能导戏。在《秦香莲》中饰包公，《打面缸》中饰县官等。他嗓子条件不算好，但善于运用，且有创新，能老调新唱，如新老〔拨子〕、〔反西皮垛子〕等腔调，流传甚广。



解炳南（1919—1977）　京剧演员。天津人，出身于京剧世家。十岁随父解叫天练功习艺，工文武老生。曾在“天宝”、“升平”、“北洋”等大戏院和青岛、无锡等京剧团担任主角。民国三十七年（1948）以特约演员身份来江西演出。1954年后定居宜春，先任宜春县京剧团副团长，后任宜春县文艺学校副校长和宜春县剧院经理。1960年起，先后被推为宜春县政协委员、常委。在宜春县京剧团期间，常与饶正明（丑）、尚月娥（旦）、孙其奎（净）等同台演出，合作默契。他主演的《济公传》、《甘露寺》、《追韩信》等剧，获广大观众赞誉。他工作积极，热爱集体，以团为家，主动将自己的全部道具献给剧团，工资也由“包底分帐制”改为固定工资。在任文艺学校副校长期间，对学员要求严格并亲自督导基本功训练，言传身教，一丝不苟，为宜春戏曲事业造就了一批人材。



何少云（1920—1969）　祁剧演员。祖籍湖南祁东县保家冲。父亲何尧福是武生艺

人，对他教训甚严，从小练功不怠，后拜名师朱仁山受业，专习生脚，学演了《军定山》、《九龙山》、《战马超》、《古城会》、《秦琼表功》、《河北借兵》、《文昭关》和祁剧“绝招”《打笼开箱》等传统剧目。从此初露锋芒，成为“老福兴班”的重要台柱，名噪城乡。中华人民共和国成立后，“老福兴”班由政府接管。他与全班艺人同心合力，狠抓剧目质量，多演增收，几年后便以演出收入，修建了剧场，购置了道具服装，定名为大余县祁剧团。1954 年他主演《教枪马踏》参加江西省首届戏曲会演，荣获剧目演出奖和个人表演奖。他先后两次参加赣南地区戏曲会演，以扮饰《秦香莲》的包拯和《七郎毁庙》的赵匡义，而分别获得优秀表演奖和演员一等奖。1956 年加入中国共产党，被任命为大余县祁剧团副团长，主管业务。同年参加文化部举办的全国戏曲第二期讲习班学习深造，回团后在大演现代戏中，成功地塑造了《白毛女》的杨白劳、《八一风暴》的杜师长和《红松林》的地下党员郭春生等英雄形象，并积极开展改革新唱腔活动。1960 年大余、南康、于都、安远四县祁剧团合并为赣南行政区祁剧团，他又担任业务副团长。此时，他一手抓艺术整训，一手抓剧目生产，卓有成效。次年即率团赴省城演出，一时轰动了省市文艺界。各家报刊纷纷撰文，盛赞他的唱腔和演技，称他是祁剧的“麒派老生”。适值周恩来总理在南昌视察，观看了他们的演出后又合影留念，并请演员坐在中间，总理和省长各坐一旁，一时传为佳话。何的拿手戏高腔《单刀赴会》和昆曲《卸甲封王》已由江西人民广播电台灌成唱片传世。1963 年赣南祁剧团在湖南衡阳上演，中南局书记陶铸观看了他演的《海瑞上疏》，湖南省的一位领导说：“祁剧起源在祁阳，好演员好戏却出在江西。”“文化大革命”中，因扮海瑞而受迫害，含冤致死，后平反恢复名誉。何是中国戏剧家协会会员，中国戏剧家协会江西分会理事，赣州地区戏剧家协会副主席。



程金旺（1920—1970）　赣剧演员，工小生。乐平县双田乡人。出身于梨园世家，父亲程海生在戏班司鼓，伯父程海泉为戏班主胡，叔父程海斌是马灯戏小旦。程七岁时学过马灯戏，常在农闲时演出。十二岁学篾匠，后转裁缝。十五岁时因躲避兵役，入父亲所在的“上徐班”学打小锣。某日戏班主要小生患病，无人扮演《打八仙》的“苏秦六国封相”。该戏主要唱昆曲，是难度较高的小生唱功戏，且是每到一处必演的彩头戏。程金旺代替患病演员试演，因他年青记忆力好，平时打小锣时又听熟了词曲，结果演出获得较好效果。从此，他学演小生，拜一名叫忠义的师傅，开始了演员生涯。他虚心好学，嗓子条件又好，越唱越红，在波阳、乐平、万年一带被称为矮子小生，先后被“蔡家班”、“祝家班”、“上徐班”聘为驮梁小生。常演剧目有《蓝田带》、《奇双配》、《降天雪》、《双贯图》、《彩楼配》、《铁弓缘》、《二度



梅》、《珍珠记》以及三国戏《临江会》、《黄鹤楼》、《盘肠大战》等。程还扮演武生戏，并兼演正生，可谓全材。程金旺最为拿手的小生戏《碧莲洞》(饰朱庭院)，唱腔多为老拨子，是集唱、念、打为一体的骨子戏。程嗓子好，唱得激昂高亢，方圆几里皆能听到，在“摸洞”一场戏中，他的演唱别具一格，观众随他的表演犹如行进在曲折多变的深洞中，时高时低，时宽时窄，时而大步流星，时而匍匐而行，且要连唱带做，时而激昂，时而悲沉，将人物复杂的内心变化尽情地展现出来。他还演小丑行当，在《张三借靴》一剧中，把财主刘二那爱财如命的吝啬形象刻画得惟妙惟肖。在《十五贯》中扮娄阿鼠，也受到同行一致好评，兄弟剧团相争求教。1960年被调往景德镇市文艺学校赣剧班执教，为培养新人竭尽全力。

熊文辉(1920—1981)　戏曲作家。高安田南乡芦家店人。高安师范学校毕业，曾学演过丝弦戏，在高安民众教育馆工作直至解放。1949年任英岗岭第二完小教导主任；1950年初，调高安文化馆工作，并长期派驻高安地方剧团协助领导。在剧团善于团结同志，与艺人们一道积极贯彻“改人、改戏、改制”的方针，使得剧团得到巩固和发展。1953年离团回文化馆。1955年调高安采茶剧团(锣鼓戏)任副团长，1957年随该团调往奉新县落户，1959年任奉新县文教局副局长兼剧团团长，1960年调宜春地区采茶剧团任副团长，1963年调万载县剧团任团长，1968年“文化大革命”中受迫害被遣送回家，1975年调回高安县文化馆工作。熊除从事行政管理工作外还积极从事创作，1954年创作的中型现代戏《护提》、现代小戏《喜报应征》都由江西人民出版社出版。在奉新整理瑞河传统折子戏《芦林会》和锣鼓传统小戏《小卖花》，参加宜春地区第二届戏曲会演均获剧本创作奖。还整理和创作了传统戏《乌江渡》、《补背褡》和现代戏《都一样》、《送子参军》、《会计嫂》、《曙光初露》、《雪光人影》等。他工作勤奋，任劳任怨，不怕艰苦，善于开拓，哪里需要就到哪里去，故而调动频繁，每到一地，总能做出优异成绩。1958年曾出席江西省文艺先进工作者代表大会受嘉奖。1961年被评为宜春地区采茶剧团先进工作者。



李实红(1920—1982)　剧作家。原名李兆仁、萍乡市彭高乡人。青年时代爱好古文，几乎能通篇背诵《古文观止》等文章，并是萍青剧社活跃人物，萍乡《群报》“鹡鸰”副刊主编之一。中华人民共和国成立后，曾任小学教员、教导主任、校长等职。1956年由县文教局调萍乡地方剧团任专职编剧，先后创作了《吴燕花》(合作)、《武功山英雄传》、《安源大罢工》、《老将新兵》、《疯审》、《寨上红》、《猎户迎春》、《长缨在手》、《萍水姻缘》等二十余台戏曲剧目。1965年在华东戏曲现代戏调演中，《寨上红》被誉为“一出新鲜的科学实验题材的好戏”，誉满沪宁。《安源大罢工》由中国京剧院四团改编为京剧演出，剧本由中国戏剧出



版社出版。他一生耕耘，半世坎坷，虽身处逆境，但从未动摇其为社会主义戏剧事业竭尽全力的坚强信念。他的作品，多为乡土题材，语言风趣，雅俗共赏，生活气息浓郁，融哲理与艺术于一体，深受群众欢迎。晚年常为后辈修改习作，不计名利，颇受人敬重。1982 年加入中国戏剧家协会。同年参加中国民主同盟。并增选为萍乡市第六届政协委员。

龙凤艳(1921—1977)　湘剧女演员。湖南长沙县捞刀河人。原名彭静吾。十岁入长沙凤凰科班学艺，从师龙福凤，习文武花旦。为报师恩，改名龙凤艳。她戏路子宽，能演刀马旦、泼旦，花旦及反串小生。常演剧目有《樊梨花》、《盘丝洞》、《骂灶分家》、《老汉驮妻》、《马前泼水》、《贵妃醉酒》、《思凡》、《金印记》、《蔡伯喈》等。她长相端庄，扮相好，擅长做功戏，有“色艺双全”之称。抗日战争期间，一度被迫中断演戏生涯。抗战胜利后，继续投身戏曲事业。她先后任萍乡湘剧团副团长、团长，并当选为萍乡县人民代表、政协委员。1957 年参加江西省文化先进工作者代表会议。艺术上她精益求精，一丝不苟，以身作则，严格要求，扶持青年，传授技艺。优秀演员蔡梦国(省五届人大代表。剧协江西分会会员)，张艳芳等演出的《大破天门阵》、《百花赠剑》、《拨火棍》、《追鱼记》等剧目，都得到她的指教。



江修林(1922—1978)　剧作家、导演。余江县黄庄乡人。毕业于南昌洪声中学。抗日战争爆发后，她在中国共产党的直接影响下，加入了民族解放先锋队，在北平南下流亡学生组织的抗日宣传队中从事演剧、写标语等抗日宣传工作。中华人民共和国成立后，任余江县第二区文教助理员。1952 年调余江县文化馆工作，编写了不少演唱材料。1954 年，与事人合作整理、改编了赣剧传统剧目《借女冲喜》，此剧江西人民出版社出版后，由江西省赣剧团上演，获江西省第一届戏曲观摩会演剧本创作奖。1956 年调入余江县赣剧团担任编剧、导演，先后与童翊汉合作改编并导演的《借衣劝友》，获上饶专区创作剧目会演的剧本创作一等奖和导演奖。《养牛记》由上海唱片厂录灌了唱片，《过秤》由江西人民出版社、赣东北人民出版社和《星火》、《血花》杂志同时发表。二十多年来，他创作改编了三十多个剧本，执导了四十多台戏，还参加了不少剧目的演出。在他长期的艺术实践中，促使余江县赣剧团逐渐形成了诙谐、幽默的艺术风格，成为以演喜剧见长的戏曲团体。他在戏曲音乐、舞台美术方面也有较好的修养，被公认为剧团里的全才，他为中国戏剧家协会江西分会会员，上饶专区剧协理事。

杨汉卿(1922—1982)　采茶戏导演。湖北省孝感县人。民国三十四年(1945)躲避日寇逃难抵吉安落户，曾先后在孝感、南昌、吉安等地上学。高中毕业后，因家境贫寒，辍学

在家。他自幼酷爱戏曲，民国三十七年始，常在吉安市新兴剧院票演京剧。他擅演旦脚，演出的《苏三起解》、《拾玉镯》等剧，均获好评。他于1949年参加工作，1950年即在吉水县组建了两个农民剧团，整理传统剧目并编演新戏，为配合土地改革和抗美援朝运动做了大量宣传工作。1953年调入吉安专区采茶剧团任导演，培养了王水金、李兰珍等一批有成就的新演员。1956年调永新县采茶剧团，排练了上百个大小剧目，代表性剧目有《苏三起解》、《拾玉镯》、《南瓜记》、《梁祝姻缘》、《白蛇传》、《亮眼哥》等。他曾带领永新采茶剧团赴新疆、青海、陕西、四川、湖北、湖南、甘肃等地慰问演出，获得好评。1960年曾获吉安专区文艺会演导演奖。并被选为永新县政协二、三、四届委员，享受高级知识分子待遇。

余　山(1923—1974)　　越剧导演。民国十二年(1923)八月出生于浙江杭州市一个小商家庭，少年时就读于杭州市下城小学，继而升入中学。抗日战争爆发后，余山毅然参加抗日宣传运动，随后加入沪、杭一带成立的抗敌演剧队中的话剧队，演出了《李自成》等大型话剧，并饰李自成一角，辗转演出于闽、浙、赣一带。抗战胜利后返杭州市，时值越剧改革。有远见的越剧界人士，大量吸收话剧界有识之士参加，余山就这样在杭州市南星桥参加了越剧团，担任新编历史剧的编导工作，导演了《北地王》、《香妃》、《棠棣之花》等越剧。中华人民共和国成立后，余参加了金星越剧团，来到南昌市，演出于"大世界"剧场。1953年秋参加南昌市联合越剧团。余积极参加戏改运动，编排了配合抗美援朝宣传的现代戏《明天更美丽》，配合婚姻法宣传的现代戏《结婚》，受到好评。1954年10月由他改编导演的《春香传》参加江西省第一届戏曲汇演获奖多项。1958年他参加编剧并导演的现代越剧《昆仑山下》，在全省青年演员汇演中又得多项奖励。余山多才多艺，不仅能编能导能演，还能兼舞美设计及作曲、拉主胡，担任过该团艺术室主任和业余文化教师。在南昌市越剧团男女合演试验中，他在《劈山救母》中饰杨戬，《金黛莱》中饰男主角都很有风采。《嫦娥奔月》由他导演并亲自作曲，如"偷丹"一场的长段间奏音乐很有特色，后来成为南昌市越剧团的常用间奏曲。余在越剧的剧目建设与发展上做出了功绩，声誉颇高。



陈春生(1924—1975)　　宁都采茶戏演员。宁都县安福乡人。1954年参加江西省文化局举办的导演训练班学习，是宁都县采茶剧团创始人之一。历任剧团副团长、艺委会副主任、主任、县人大代表、政协委员等职。幼时家贫，被卖给地主家做儿子，十五岁时不堪折磨，出走，投身戏班。二十二岁拜赖先健为师，学唱宁都采茶戏。师傅见陈善于插科打诨，脸部戏多，指其习丑，果然成材。由于饰演《落马桥》之王山龙，造型逼真动人，群众嬉赠其绰号王山龙。陈还兼演彩旦，饰演《接姐姐》之亲家母及《王婆骂鸡》之王婆，每演必令人捧腹大笑。饰演《落马桥》之恶婆王氏，则令人恨之入骨。在许多现代戏中，扮演反面人物，如《沙家浜》之胡传魁，《杜鹃山》之毒蛇胆均能不火不油，很得分寸。特别是《夺印》中之陈景

宜，更是入木三分。陈主张"演戏要像哑子敬神，认认真真。如果有人说我在舞台上不怕丑，这正说明我丢掉了自己，进入了角色"。

邓九香(1925—1978)　祁剧女演员，工旦行。艺名筱莺莺。南康县人。小时曾为望郎媳，当媳妇的时候，丈夫尚未出世。十二岁入祁剧"老舞台班"学艺，师从彭有生，后为该班主要演员。先后曾搭过吉安戏临庆堂及东河戏"玉合班"、"玉洪台"等班社。中华人民共和国成立后，专演祁剧。她文武兼备，唱功尤佳。《虹霓关》、《昭君出塞》、《双拜月》、《法场生祭》、《贵妃醉酒》等剧，均有独到之处。1954年获江西省首届戏曲观摩会演大会表演奖，多次获赣南地区奖励。1956年被选派参加中华人民共和国文化部、第二届戏曲演员讲习班学习。邓在剧团收徒授艺，知名演员贺有莲等均为其亲传，在赣南祁剧团和南康祁剧团期间均兼任学员班艺术指导。曾被选为南康县人大代表、人大常委、政协委员，是中国戏剧家协会会员。1968年下放龙南县南杨村劳动，1973年调县新华书店工作。



孙俊定(1925—1981)　南昌采茶戏鼓师。南昌县人。家境贫困，双亲早逝，小时在茶铺当学徒。民国二十四年(1935)进"贫民省剧社"学唱老生，因嗓音不好，在鼓师梁柏林、李传仙的指点下，改学司鼓。与南昌采茶戏著名演员邓筱兰以及熊唐庚、周奎生等同为社友，长期合作，患难与共，走过了一段艰辛的历程。1950年加入江西地方剧院，1953年并入江西省采茶剧团。当时剧团正大力开展戏曲改革工作，为了适应需要，身为司鼓兼指挥的孙俊定，刻苦努力，虚心学习识谱技能和基本乐理，积极参加了戏曲音乐改革，使打击乐能更好地为剧情和人物服务。他设计的打击乐，在继承传统的基础上，大胆吸收京剧及其他剧种的长处，从而丰富了本剧种的锣鼓音乐。特别是他为《江姐》、《红霞》、《三代》、《党的女儿》等现代戏设计的打击乐，在渲染气氛和塑造人物方面，都起到了很好的烘托作用。由于他出身科班，熟悉戏曲表演程式，对演员的素质及习性也了如指掌，凡他司鼓的戏，均能与演员密切配合，使演员的唱、做、念、打发挥到最佳状态。他著有锣鼓经论文，曾在宜春地区戏曲音乐学习班和剧团业务课上讲授，还经常到省、市戏校讲课，传授技艺。他还长期担任艺术室主任，在安排剧目生产和日常演出方面，显示出他的组织才能。



蔡晔邦(1926—1959)　戏曲导演。别名怒涛，宜丰县人。少年时曾在南昌江西改良京剧班学艺三年、习小生。抗日战争时辗转宜丰、南宁求学。后在地方、军队从事群众文化工作，并成为颇有名气的京剧票友。中华人民共和国成立前夕就职于江西景德镇，1950



年上半年在景德镇京剧团工小生，开始专业戏剧生涯。8月调入江西军区胜利京剧团。1953年起先后任职于江西省戏曲改进委员会（专职委员）、江西省文化局剧目工作室、中国剧协江西分会等部门。蔡为人耿直、谦和、学习勤奋、工作认真，投身革命后立志从事导演工作，自学史坦尼斯拉夫斯基论著。结合舞台实践，总结导演经验。1954年以执导赣剧《借女冲喜》而闻名，获江西省首届戏曲观摩会演导演奖。此后省直剧团常请他导戏，声名更著，与人合作改编并执导的赣剧《桃花装疯》、《断桥会》，采茶戏《七姐下凡》均获好评。1958年8月调江西省赣剧团任编导，执导并参与创作的赣剧现代戏《一群穆桂英》获江西省第二届戏曲（现代戏）观摩会演演出奖。他集戏曲编、导、演于一身，且有显著成就，是二十世纪五十年代江西戏剧界颇受称道的人才。他主张“多给些艺术实践机会”，在“反右倾”运动中不服批判，于1959年9月坠楼自杀。死后曾被定为“历史反革命”，后已平反。

李如珍（1926—1965）　抚州采茶戏生行演员。临川县人。九岁起师从叔父李德良学唱木偶戏，在抚州、临川、崇仁一带颇具影响。1953年进抚州市采茶剧团。他唱做俱佳，擅演老生，他所扮演的角色，有《李二嫂改嫁》的刘老头、《红松林》的郭冬生、《八姐游春》的宋仁宗、《芦荡火种》的刁德一等，均获成功，为剧团当家老生。1954年在《人往高处走》中扮演孙老头，获江西省首届戏曲观摩会演优秀表演奖。他功底深厚，戏路宽广，除老生行外，扮花脸、小生亦很拿手。他塑造人物刻意求新，尤其是对唱腔有独特的创新能力，每扮一角，都要根据剧中人物的需要和自我的嗓音特点，自行设计唱腔。如在《李二嫂改嫁》中饰演的刘老头，唱出的〔雁调〕，苍劲深沉，韵味醇厚。他饰演《秦香莲》、《追鱼》中的包公，与李德良一道，在〔会母调〕的基础上创造了新的“包公腔”，以后发展演变为烩炙人口的〔抚调〕，成为抚州采茶戏两大主要声腔之一。

刘日凤（1926—1979）　赣南采茶戏女演员，工花旦。艺名王芙蓉。赣县田村人，中共党员。幼时随师傅朱光明学戏，七岁登台。戏路宽，旦行传统剧目全能胜任。《四大金刚》、《四小金刚》（赣南采茶戏的代表剧目）最受观众喜爱。她唱功清晰、柔婉，做功细腻大方，形成独特风格，在发展赣南采茶唱腔的〔反长歌〕、〔反三句半〕、〔反数板〕和〔牡丹调〕等曲调，自成一家，饰《反情》中四姐，场场观众爆满。演祝英台、刘亭芝、三仙姑、李美芳、丁三姑、沈凤喜、刘巧儿和杨香草等不同类型角色均有创新。中华人民共和国成立初期，带头在戏曲剧团建立导演制度，积极主张多演现代戏。在“三反”、“五反”运动期间，所演



《围剿大老虎》中不法资本家妻子一角演得活灵活现，符合人物身份。抗美援朝期间，刘为捐献“鲁迅号”飞机，为救济上海失业工人，为筹集文艺工会职工学校基金等活动多次参加义演。曾先后参加中南区、江西省及赣州地区会演，多次获表演奖及优秀表演奖，其中《选郎》一剧获赣州市首届戏曲现代戏会演第一名。刘日凤还常给赣州文艺学校、广东粤北采

茶剧团和本团演员传艺，倾注心力，多次获得地、市先进、模范称号。

喻财宝(1926—1979)　南昌采茶戏导演、演员。南昌县富山喻家人。自幼随父喻其山学戏，曾请京剧演员钱宝魁、张君武、王国斌等来班指导，受过严格和正规的基本功训练，功底厚实。学戏时演娃娃生，如《哪吒闹海》、《三女图》等，代表性剧目有《鱼网会母》、《彩楼配》、《王伯党招亲》等。1953年调入江西省采茶剧团、后任该团副团长。江西省第一届戏曲观摩会演时，他在《志愿军的未婚妻》一剧中饰郑父，获优秀表演奖。1956年，参加文化部主办的第二届戏曲演员讲习班学习，开拓了他的视野。川剧小生的扇子功，踢褶子等特殊身段，晋剧的翅子功等，均融化在他的表、导演中。他成功地塑造了《梁山伯与祝英台》中的梁山伯，《三看御妹》中的封加晋，《南瓜记》中的高志凌，《三代》中的万家驹和其子万承志等角色。1963年在上海戏剧学院导演班进修一年后，提高了他的导演水平。他导演的《江姐》，得到该院专家和广大观众的一致好评。在移植剧目时，他首先要对剧本进行整理和修改，以适应本剧种的表演特色和观众的欣赏习惯。他导演的代表作有《谢瑶环》、《南瓜记》、《三女抢板》、《三代》、《祥林嫂》、《翠鸟衣》、《五井之春》、《南昌怒火》、《宝莲灯》、《嫦娥》、《三看御妹》、《碧血扬州》、《强项令》等。他集编、导、演于一身，在艺术道路上不断探索创新，不断突破自我，不断的向新的高度攀登。

吴有汉(1926—1979)　戏曲作家。江西高安人。1949年肄业于四川北碚文法学院外文系，同年投入中国人民解放军二野军政大学。1950年回高安，先后在育才小学和县立小学任教务主任，1951年调高安县文化馆，次年调南昌专署文教科工作，曾被选为宜春地区剧协副主席兼秘书长。1959年调宜春专区文联开始戏曲创作，至1979年先后整理、改编、创作大小剧目共十七个。代表作品有现代戏《姑娘的心事》、《丹阳渡》、《帅家庄》、《养猪姑娘》，分别发表于省级刊物和地区汇编本上。与李实红等合作《焦裕禄之歌》，1966年在长沙演出，引起强烈反响，受到湖南省文化局的重视和观众好评。与马正泰合作创作的《小保管上任》曾参加1965年华东六省革命现代戏调演，获得高度评价。吴有汉为人为文皆恭、谨、勤、肃，从事戏曲编剧二十年，常通宵达旦写作，从构思结构到搁笔成篇，反复推敲，斟词酌句，数易其稿，从不苟且。因疲劳过度，患肝癌，医治无效，于1979年8月逝世。





余超凡(1928—1981)　剧作家、戏剧活动家。丰城县人。1949年7月考入江西八一革命大学文艺部。此后，他一直活跃在戏剧战线上，是一位卓有成就的剧作家。他辛勤笔耕，独立创作，改编及与人合作了《山花朝阳》、《春苗》、《一年胜一年》、《喜事》、《一天等于二十年》、《八一风暴》等多部剧本，作品大多由剧团上演或

刊物发表。在余超凡的戏剧作品中，最有代表性的是他与人合作的《八一风暴》，该剧自1958年搬上舞台后，引起了强烈反响，是二十世纪五六十年代江西最优秀的剧目之一。他还撰写了戏剧评论和戏曲研究文章，散见于各种报刊，其中《关于传统戏曲结构的稿笺》，《解放初期的南昌采茶戏漫忆》等较有影响。余还是一位戏剧创作的组织者，他先后任省文化局戏剧科副科长、省戏剧创作研究室副主任、南昌市文化局创作室主任等职务。他主持编印的《农村文化演唱材料》、《各地优秀剧本选登》等小册子，为专业和业余剧团提供了优秀剧本。他及时地组织专家研究江西省古老剧种，挽救、挖掘、整理了不少有价值的传统剧目。他亲手创办了南昌市的内部戏剧刊物《剧本新作》，为戏剧作家提供了园地，并经常组织剧本讨论会、戏剧理论研讨会。1961年9月至1964年1月，担任江西文艺学院戏剧系副主任、教务处副主任期间，亲自讲授"戏剧史"、"戏剧概论"等专业课程，培养了大批文艺人才。余不仅做好本职工作，还积极投身社会活动，他是中国剧协会员、省剧协常务理事、南昌市剧协副主席、省舞台美术学会副会长兼秘书长。在他倡导下，学会创办了不定期刊物《舞台美术通讯》，为推动本省舞美事业发挥了作用。他党性强，作风正，品德高尚，是一位优秀的共产党员，在省文艺界有口皆碑。

夏考秀(1930—1969)　武宁采茶戏女演员。武宁县鲁溪乡枫树村人，工旦行。自幼家寒，七岁丧父，留下祖母、母亲和她一家三口，生活极度困难。为了生存，其母将年仅八岁的考秀送入戏班学艺，拜夏明浙为师，其母则跟随戏班做小生意维持生计。小考秀有副天生甜美的嗓子和清秀的扮相，接受能力又强，不久，即登台演出。后又拜黎昆山、柯如寿为师，数年后，即唱红全县，成为下河派的名牌花旦。1950年，参加了天桥区文工队，1953年参加武宁县地方剧团，同年10月调入九江专区采茶剧团，为主要演员。其对武宁采茶戏唱腔造诣较深，且常有创造性的发展。在她之前多以男旦出演，唱腔受音域和音色的限制，夏考秀作为第一代女旦脚充分发挥自身优势，在北腔的演唱上利用甩腔表现人物细腻的内心感情。她唱的汉腔旋律优美悲切，往往使观众落泪。她擅演唱功戏，常演剧目有《七姐下凡》、《梁山伯与祝英台》、《秦香莲》等。1954年获江西省首届戏曲观摩会演表演奖。她为人谦和，勤于学习。1954年剧团进行音乐改革，将原始的锣鼓伴唱改为丝弦伴奏，并排练新戏选用新曲。她为完成角色创造，刻苦学习简谱，训练身段，进步很快。1956年加入中国共产党。"文化大革命"中，被勒令带病下放回家劳动，于1969年5月2日病逝。





沈兆荣(1931—1965)　戏曲音乐家、戏剧活动家。吉林省吉林市人。1949年6月随吉林南下干部大队政治部宣传队到达南昌，

7月任江西省八一革命大学音乐系第二队副队长，1950年调江西省委文工团任乐队队长兼指挥，1952年调江西省歌剧团工作，1953年调江西省采茶剧团任演出科副科长，1956年升任党支部书记兼副团长，1958年当选为江西省音协第一届副主席。沈多年来一直担任艺术团体的领导工作，能认真贯彻党的文艺方针政策，坚持民主办团，在音改、戏改、出人、出戏等方面取得了较好的成果。沈原来对采茶戏比较陌生，调入省采茶剧团后能深入第一线，勇于实践，身体力行，经常参加乐队拉主胡，较快掌握了南昌采茶戏的音乐规律和伴奏技巧。在《李二嫂改嫁》、《志愿军的未婚妻》等剧的谱曲过程中，与合作者对南昌采茶戏的声腔、板式诸方面作了大胆的探索和变革，取得较大成果，是该剧种音乐史上一次重大突破。在参加《五井之春》、《摇钱树》、《南海长城》、《南方烈火》、《我们的队伍向太阳》、《南昌怒火》等剧的导演工作中，态度严谨，一丝不苟。尤其在执导《井冈山人》一剧时，仅十余天时间便把一个共产主义战士凌文明的光辉形象推上了舞台。沈与人合写的论文《南昌采茶戏音乐改革的几点做法》于1959年在中国音乐出版社《戏曲音乐》上发表。由沈所撰写的《关于南昌采茶戏》一文，首次对该剧种的起源进行了探索，并对剧种拥有的剧目作了全面调查，为研究南昌采茶戏的形成和发展留下了宝贵的资料。

罗斯恒(1937—1967)　采茶戏作曲，丰城县董家乡人。1956年毕业于江西师范学院艺术系。1960年调入新余采茶剧团任作曲。罗斯恒在谱曲的创作活动中，从不机械套用传统老调，而是根据人物性格，艺术风格采用传统曲调，进行加工或创新。经他改编的"哀音调"如诉如泣娓娓动听，是悲剧中常用的曲调。〔服药调〕、〔矮装调〕、〔高音调〕都各具特色，他曾不辞辛苦走访许多老艺人，先后收集了二百四十多首曲调、曲牌，并编集了《新余采茶戏音乐传统曲调汇编》，为宜春地区最早收集整理的地方戏曲音乐资料。1964年《小保管上任》在天马电影制片厂拍摄，罗是该片音乐创作人员之一。罗工作极端认真负责，常常自己谱写曲子，自刻钢板，教唱、伴奏。有时还当演员，不辞辛劳，言传身教。为剧团培养了音乐人材，就在他患肝癌已到晚期，生命垂危时，仍坚持为剧团谱写了最后一个戏的曲调。



李秀英(1937—1976)　赣中花鼓班女演员。新余县罗坊乡人。粗通文墨，1953年考入新余县民间职业剧团，工花旦，也演青衣。1958年转入新余县地方剧团为主要演员，曾当选为新余县第二届人大代表。李秀英嗓音甜，扮相俊，白口清楚，唱腔优美。她表演的最大特色是抒情性强，感情细腻而饱满，演戏主张静、擦袍落袖往往静而舒缓，身段动作高雅而宁静。李秀英以演秀女、淑女、才女见长，尤其擅演哀怨绝伦之女子，成功地饰演过《梁祝姻缘》中的祝英台、《秦香莲》中的秦香莲、



《嫦娥奔月》中的嫦娥、《白蛇传》中的白素贞、《蔡鸣凤》中的杏花女。杏花女的长简板〔三杯酒〕和小调〔送郎〕,就是她的拿手唱段。1956 年,她曾获“南昌专区首届地方戏曲会演大会”表演奖。1961 年,她领衔主演《红书宝剑》,在新余连演数月,场场爆满,在南昌市演出也引起轰动。梅兰芳先生 1956 年旅赣演出时,也曾对她面授技艺,对她的唱功、做功给予鼓励,并合影留念。李秀英为献身戏曲事业,终生未曾生育,1976 年因车祸去世。

附　　录

戏曲会演、评奖、拍摄电影、连环画名单

中南区第一届戏曲观摩会演给奖名单

（一九五二年八月二十九日）

一、优秀节目奖

1、选郎（南昌地方戏）

2、断桥会（饶河戏）

二、个人奖

1、陈飞云（选郎）

2、朱莲芳（选郎）

3、邓筱兰（选郎）

4、杨桂仙（断桥会）

三、奖状

1、龚泰泉（钓金龟）

2、潘凤霞（饶河戏断桥之青蛇）

3、刘日凤（采茶山歌）

4、徐荣秀（采茶山歌）

5、王仕仁（场面）

四、新剧目奖

罗旋《采茶山歌》

五、艺术劳积奖

杨民富

江西省第一届戏曲观摩会演获奖名单

一九五四年十月

一、剧本奖：四个（以创作、改编、整理、增订为序）

护堤（高安采茶剧）高安地方剧团集体创作。

攀笋（南昌采茶剧）集体讨论、吴硕昌执笔改编。

梁祝姻缘（赣剧）凌鹤、聿人整理增订。

借女冲喜（赣剧）江修林初修、聿人整理增订。

二、节目演出奖：二十五个（以演出先后为序）

梁祝姻缘（赣剧、省赣剧团）。

屈原（越剧、九江专区代表团）。

装疯骂殿（赣剧、上饶专区代表团）。

攀笋（南昌采茶剧、南昌市代表团）。

不能走那条路（南昌采茶剧、南昌市代表团）。

护堤（高安采茶剧、南昌专区代表团）。

志愿军的未婚妻（采茶剧、省采茶剧团）。

人往高处走（抚州采茶剧、抚州专区代表团）。

打金枝（赣剧、景德镇市代表团）。

桃花装疯（赣剧、景德镇市代表团）。

张三借靴（东河剧、赣南行政区代表团）。

教枪马踏（楚南剧、赣南行政区代表团）。

春香传（越剧、南昌市代表团）。

辕门射戟（赣剧、上饶专区代表团）。

卖杂货（萍乡采茶剧、南昌专区代表团）。

睄妹子（赣南采茶剧、赣南行政区代表团）。

有窍门（景德镇采茶剧、景德镇市代表团）。

妇女代表（采茶剧、省采茶剧团）。

雨后（采茶剧、省采茶剧团）。

夫妻观灯（武宁采茶剧、九江专区代表团）。

猎虎记（京剧、南昌市代表团）。

补皮鞋（赣南采茶剧、赣南行政区代表团）。

抢伞（东河剧、赣南行政区代表团）。

借女冲喜（赣剧、省赣剧团）。

思凡(吉安采茶剧、吉安专区代表团)。

三、导演奖:八名(以姓氏笔划简繁为序)

王仲平(猎虎记)

矢明(志愿军的未婚妻)

林凡(人往高处走)

高履平(梁祝姻缘)

孙吉(雨后)

闵辉鹏(攀笋)

蔡晔邦(借女冲喜)

蓝池(妇女代表)

四、优秀表演奖:十九名(以姓氏笔划简繁为序)

朱莲芳(林茶香、攀笋、南昌采茶剧)。

李凤娇(孙老婆、人往高处走、抚州采茶剧)。

幸巧玉(王瑞兰、抢伞、东河剧)。

周克斌(解珍、猎虎记、京剧)。

高金水(唐肃宗、打金枝、赣剧)。

陈鸿声(屈原、屈原、越剧)。

陈麝香(赵母、志愿军的未婚妻、南昌采茶剧)。

陈飞云(王江、妇女代表、南昌采茶剧)。

祝月仙(木兰、木兰诗、赣剧)。

徐荣秀(妹子、补皮鞋、赣南采茶剧)。

童庆礽(梁山伯、梁祝姻缘、赣剧)。

喻财宝(郑父、志愿军的未婚妻、南昌采茶剧)。

杨桂仙(赵艳容、装疯骂殿、赣剧)。

筱牡丹(春香、春香传、越剧)。

邓筱兰(张桂容、妇女代表、南昌采茶剧)。

乐一生(兰父、木兰诗、赣剧)。

潘凤霞(祝英台、梁祝姻缘、赣剧)。

谌国泰(艄公、秋江、高安采茶剧)。

严有元(吕布、辕门射戟、赣剧)。

五、表演奖:七十七名(以姓氏笔划简繁为序)

丁少年(阿祥古、补皮鞋、赣南采茶剧)。

丁秀英(田金花、秧麦、宁都采茶剧)。

毛文华(月梅、春香传、越剧)。

王超群(乐和、猎虎记、京剧)。

王鸿喜(小二、猎虎记、京剧)。

王耕梅(桃花、桃花装疯、赣剧)。

文浩丽(翠香、借女冲喜、赣剧)。

石少崐(郭子仪、打金枝、赣剧)。

朱寿山(哑乳娘、装疯骂殿、赣剧)。

朱亮成(志愿军通讯员、志愿军的未婚妻、南昌采茶剧)。

李如珍(孙老头、人往高处走、抚州采茶剧)。

李宝春(满妹、睄妹子、赣南采茶剧)。

李云亭(孙立、猎虎记、京剧)。

李兰珍(水秀、罗汗钱、吉安采茶剧)。

李吾璋(杨六郎、五台会兄、东河剧)。

马金莲(蔡金花、卖棉纱、景德镇采茶剧)。

柴明珠(南后、屈原、越剧)。

郭鸿崐(岳飞、岳母刺字、京剧)。

徐福泰(张三娘、三伢子锄棉花、崇仁采茶剧)。

李明经(沈谦、大审文连、楚南剧)。

李菊香(兰母、木兰诗、赣剧)。

任萍云(女　卖杂货、萍乡采茶剧)。

吴少鹏(解宝、猎虎记、京剧)。

吴其多(孙大伯、护堤、高安采茶剧)。

吴筱云(宋老定、不能走那条路、南昌采茶剧)。

何少云(杨衮、教枪马踏、楚南剧)。

何南桂(蒋世隆、抢伞、东河剧)。

余梅花(白安人、借女冲喜、赣剧)。

金美秋(顾大嫂、猎虎记、京剧)。

金翠艳(婵娟、屈原、越剧)。

周奎生(郭二叔、雨后、采茶剧)。

袁秀英(老娘、补皮鞋、赣南采茶剧)。

易兰英(玉梅、人往高处走、抚州采茶剧)。

卓福生(老者、木兰诗、赣剧)。

徐军旺(包公、锄包勉、赣剧)。

徐人亮(姚祥、借女冲喜、赣剧)。
徐桂英(妻、夫妻观灯、武宁采茶剧)。
涂天秀(赵淑华、志愿军的未婚妻、采茶剧)。
夏考秀(七姐、槐荫别、武宁采茶剧)。
梁筱豹(宋东山、不能走那条路、南昌采茶剧)。
侯仙梅(张三、张三借靴、赣剧)。
陈桂英(公主、打金枝、赣剧)。
陈茂林(马铎、马二退亲、赣剧)。
陈尤红(赵冲、桂枝写状、赣剧)。
陈其文(县官、借女冲喜、赣剧)。
张　斌(郑永刚、志愿军的未婚妻、采茶剧)。
张佐祥(米童、睄妹子、赣南采茶剧)。
汤明英(张秀英、磨豆腐、萍乡采茶剧)。
汤教敏(田螺姑娘、田螺姑娘、萍乡采茶剧)。
单忠阳(刁六、人往高处走、抚州采茶剧)。
宁美君(色空、思凡、吉安采茶剧)。
彭德才(许仙、水漫断桥、赣剧)。
詹玉蓉(白小姐、借女冲喜、赣剧)。
筱瑞亭(房子、春香传、越剧)。
筱凤仙(王瑞兰、双拜月、楚南剧)。
筱莺莺(蒋瑞莲、双拜月、楚南剧)。
经金莲(殷碧莲、烤火投店、婺剧)。
刘梅香(闵华、打芦花、赣剧)。
刘地寿(刘二、张三借靴、东河剧)。
刘筱芳(老定婆、不能走那条路、南昌采茶剧)。
刘仁德(郑惠兰、志愿军的未婚妻、采茶剧)。
刘尧生(王松友、有窍门、景德镇采茶剧)。
刘诗笙(货郎、卖杂货、武宁采茶剧)。
刘福来(杨五郎、五台会兄、东河剧)。
刘日凤(嫂、连心菜、赣南采茶剧)。
刘凤庭(唐喜生、攀笋、南昌采茶剧)。
刘超祥(龙彪、大审文连、楚南剧)。
邓筱岩(谢瑞、田螺姑娘、萍乡采茶剧)。

赵细俚(石大妈、毕业以后、抚州采茶剧)。

熊长根(老贾、志愿军的未婚妻、采茶剧)。

熊美英(王婆婆、妇女代表、采茶剧)。

卢金兰(百花公主、百花赠剑、湘剧)。

颜延祺(刘小梅、二缺油、萍乡采茶剧)。

罗毓芝(包公、公堂挽发、东河剧)。

罗本行(石家公公、毕业以后、抚州采茶剧)。

萧桂香(师母、梁祝姻缘、赣剧)。

萧载芳(小飞娥、罗汉钱、吉安采茶剧)。

六、音乐奖

1、音乐集体奖:三个(以第一字笔划简繁为序)

志愿军的未婚妻

梁祝姻缘

攀笋

2、音乐个人奖:二十七名(以姓氏笔划简繁为序)

任祖干(省采茶剧团——采茶剧)。

沈兆荣(省采茶剧团——采茶剧)。

黄国强(音工组)

程南豪(省赣剧团——赣剧)。

龙书郿(音工组)。

王仕仁(省赣剧团——赣剧)。

王元澄(景市代表团——赣剧)。

王明照(上饶专区代表团——赣剧)。

俞科珍(赣南行政区代表团——东河剧)。

李德良(抚州专区代表团——抚州采茶剧)。

吴传发(南昌市代表团——采茶剧)。

周蔚章(九江专区代表团——越剧)。

徐圣森(上饶专区代表团——婺剧)。

涂庚仔(省采茶剧团——采茶剧)。

孙俊定(省采茶剧团——采茶剧)。

郭珺科(赣南行政区代表团——赣南采茶剧)。

陈宝发(南昌市代表团——越剧)。

郭永生(南昌市代表团——京剧)。

刘震海(省赣剧团——赣剧)。

黄拜阳(上饶专区代表团——赣剧)。

张台兴(赣南行政区代表团——宁都采茶剧)。

邬修梅(南昌专区代表团——萍乡采茶剧)。

杨吉祥(吉安专区代表团——吉安采茶剧)。

董来有(赣南行政区代表团——楚南剧)。

蓝昌贵(南昌专区代表团——高安采茶剧)。

谢明德(省赣剧团——赣剧)。

谭荣金(九江专区代表团——武宁采茶剧)。

七、舞台美术奖

集体奖一个:志愿军的未婚妻

个人奖一名:米忠诚(志愿军的未婚妻)

八、艺术劳绩奖

南昌市代表团:吴发生、黄云峰、赵志疆

省采茶剧团:徐方亮、程云彩

上饶专区代表团:王兆培、朱崇典、朱本林、周教、徐家亮、杨善庆

景德镇代表团:马火泉

南昌专区代表团:幸大球、彭辉油、彭桃生、黄绿昌

省赣剧团:龚泰泉、李福东、程永庭、郑瑞笙、徐双林、李南水、叶三义、徐维栋、夏义昌、欧阳细仔

九江专区代表团:刘盛文、周中酉

吉安专区代表团:杨万福

抚州专区代表团:饶发魁、徐魁高、郑玉和、李樊桂

赣南行政代表团:李东冬、丁良洲、刘良格、朱仁山、谭国英、谢德胜、周松荣、刘达江、曾仕槐

九、团体奖

吉安专区代表团

1964年江西省戏曲现代戏观摩演出大会

《铁肩红心》——江西省赣剧院一团演出

编　　剧:《铁肩红心》创作组

导　　演:《铁肩红心》导演组
执行导演:童庆礽
配　　曲:乘　舟
美术设计:王文俊　禾　子
《**春满龙山**》——江西省赣剧院二团演出
编　　剧:黄文锡
导　　演:本团导演组
执行导演:谭　衍
音乐设计:程南豪
舞台美术:郑湘琪　邵　红
《**山花朝阳**》——江西省采茶剧团演出
编　　剧:余　凡、黄皆宏、齐宪谋
导　　演:孙　吉、朱亮成、邵　红
执行导演:孙　吉
编　　曲:左一民、任祖干
舞台美术:米忠诚
《**创业之路**》——江西省评剧团演出
编　　剧:左云祥
导　　演:《创业之路》导演组
音乐设计:晓　云
美术设计:于长富
灯光设计:陈炳生
《**送鸭记**》——南昌市越剧团演出
导　　演:余　山
技　　导:李艳芳
作　　曲:邹巨康
舞台美术:朱春致
《**劳动花开**》——吉安专区代表团演出
编　　剧:本团《劳动花开》创作组
导　　演:本团《劳动花开》导演组
配　　曲:本团音乐组
舞台美术:张德忠
《**在荣誉面前**》——南昌市采茶剧团演出

编　　剧：南昌市文化局、文联创作组

执　　笔：王巧林

执行导演：新　戈

技　　导：朱莲芳

音乐设计：郭申之　宋华杰等

舞台美术：汤云鹏　朱春致　南伟善等

《**窑前战歌**》——景德镇市代表团演出

编　　剧：《窑前战歌》创作组

导　　演：《窑前战歌》导演组

舞台美术：李友松　钟正东

音乐设计：本团乐队

《**山绿人红**》——上饶专区采茶剧团演出

编　　剧：上饶采茶剧团《山绿人红》剧作组

导　　演：上饶采茶剧团《山绿人红》导演组

配　　曲：王民安　李林浩

舞台美术：沈　丹

《**向前看**》——九江专区采茶剧团演出

编　　剧：王一民　匡一点　刘　艺

导　　演：《向前看》导演组

执行导演：戴合年

舞台美术：潘忠立　朱恭良

配　　曲：王庆华　余隆禧

《**办嫁妆**》（独幕评剧）——九江专区代表团演出

编　　剧：德安评剧团集体创作

执　　笔：孟　彪

导　　演：德安评剧团集体导演

音乐设计：威晓云

舞台美术：漆兰泉

《**秧**》——抚州专区代表团崇仁采茶剧团演出

编　　剧：崇仁县采茶剧团

执　　笔：周悦文

导　　演：周悦文

《**姑娘爱武装**》——抚州专区代表团崇仁采茶剧团演出

编　　剧:崇仁县采茶剧团

执　　笔:张　齐　敖　明

导　　演:周悦文

《**金湾战歌**》——抚州专区代表团演出

编　　剧:《金湾战歌》创作组集体创作

执行导演:林　凡

舞台美术:王德波　万元昶

音乐设计:李德良　饶兴华　邓伦昌　傅端贤

《**这也是革命**》——上饶专区代表团演出

编　　剧:《这也是革命》创作组

导　　演:《这也是革命》导演组

编　　曲:《这也是革命》编曲组

舞台美术:《这也是革命》设计组

《**寨上红**》——宜春专区代表团演出

编　　剧:《寨上红》创作组

执　　笔:集　思

导　　演:《寨上红》导演组

执行导演:萧　松

音乐设计:《寨上红》音乐组

配　　曲:邓光西

舞台美术:谢　牛　陈全昌　石大白　胥海波

《**马不停蹄**》——宜春专区代表团演出南昌采茶戏

编　　剧:《马不停蹄》创作组

执　　笔:安　作

导　　演:《马不停蹄》导演组

执行导演:程樵鹏

音乐设计:《马不停蹄》音乐组

配　　曲:罗永庭　杨海卿

舞台美术:谢　牛　陈全昌　石大白　胥海波

《**五岔口**》——高安采茶戏

编　　剧:《五岔口》创作组

执　　笔:马正泰、冉　冉、黄　凯

导　　演:黄　凯

配　　曲：斯　冰

舞台美术：石大白、徐海波、陈全昌、彭　齐

《**小保管上任**》——高安采茶戏

编　　剧：《小保管上任》创作组

执　　笔：马正泰、吴有汉

导　　演：《小保管上任》导演组

舞台美术：谢　牛、陈全昌、石大白、胥海波

执行导演：杨炳辉

音乐设计：《小保管上任》音乐组

配　　曲：刘敏涛

《**新队长**》——吉安专区代表团演出

编　　剧：吉安专区戏剧创作组

导　　演：本团导演组

伴　　奏：本团乐队

《**赶鸡**》——采茶戏吉安专区代表团演出

编　　剧：《赶鸡》创作组

导　　演：本团编辑组

伴　　奏：本团乐队

《**春风万里**》——吉安专区代表团演出

编　　剧：遂川县采茶剧团创作
　　　　　吉安专区戏剧创作组改编

导　　演：本团导演组

配　　曲：本团音乐组

舞台美术：张德忠

伴　　奏：本团乐队

《**怎么谈不拢**》——广昌采茶剧团演出

编　　剧：集体讨论　辛幸执笔

导　　演：刘则肃

配　　曲：卢　菁

伴　　奏：赣州专区代表团乐队

《**爱集体**》——采茶戏(吉安专区代表团演出)

编　　剧：《爱集体》创作组

导　　演：本团导演组

配　　曲：本团音乐组

伴　　奏：本团乐队

《这不是点点》——大余采茶剧团演出

编　　剧：集体讨论　成舟执笔

配　　曲：谢辅金

伴　　奏：赣州专区代表团乐队

《旅社一夜》——赣州市越剧团演出

编　　剧：集体讨论　舒龙执笔

导　　演：范　鹏

配　　曲：陈樟茂

伴　　奏：本团乐队

《五岭之春》——赣南采茶剧团演出

编　　剧：集体讨论　高宣兰执笔

导　　演：《五岭之春》导演小组

配　　曲：钟定权

舞台美术：黎　彩

《我等着》——赣剧（上饶专区代表团演出）

编　　剧：余干赣剧团编导组

执　　笔：谭劲凤、祁玉书

导　　演：雷志才

音　　乐：张　愚、海　广

《二百斤薯粉》——越剧（上饶专区代表团演出）

编　　剧：上饶专区文艺学校编剧组

执　　笔：谭醒民、乐　夫

导　　演：广丰越剧团导演小组

音　　乐：刘乃鑫

《四十个鸡蛋》——赣剧上饶专区代表团演出

编　　剧：万年县赣剧团集体创作

执　　笔：文浩丽

导　　演：文浩丽

《回　门》——采茶戏上饶专区代表团演出

编　　剧：东乡县文艺创作组、采茶剧团集体创作

执　　笔：梁腾渊、陈昌俊、朱德和

导　　演：梁腾渊、陈汝东

音　　乐：徐天然

全省庆祝建国三十周年献礼演出获奖名单

（一九七九年十月）

一、优秀剧目奖（三个）

话剧《爱情的浪花》（上饶地区代表团创作演出）

京剧《卞主任》（抚州地区代表团创作演出）

话剧《乔迁之喜》（省直代表团创作演出）

二、剧本创作奖（十五个）

大戏：一等《爱情的浪花》编剧：黄克忠、夏琼

《乔迁之喜》编剧：陈伦元、沙金

二等《龙床恨》编剧：胡仲愚

《蝙蝠》编剧：萧士太

三等《亲人》编剧：许玄

《鞋山神女》编剧：杨咸胜

《蟠龙跃虎》编剧：宜春地区京剧团创作组

执笔：木公、鑫华

小戏：一等《卞主任》编剧：夏雪庆、李景文

《界牌关下》编剧：沈衍华

二等《凉棚下的故事》编剧：余任高

《罪》编剧：赵武杰

三等《亲仇两家人》编剧：周光华

《何干部"纠偏"》编剧：姜子云

《十带货》编剧：裴绍行

《姑嫂种豆》编剧：黄皆宏

三、导演奖（五个）

《爱情的浪花》导演：眭志华

《乔迁之喜》导演：沙金

《卞主任》导演：李景文

《同水忿》执行导演：廖华玉

《龙床恨》导演：《龙床恨》导演小组

执行：王秀凡　助导：郑春发

四、音乐奖（五个）

《龙床恨》（音乐设计：苏传宝）

《卞主任》（音乐设计：王继荣、程金汤）

《同水忿》（音乐设计：邓泉生）

《十带货》（音乐设计：张祖伦）

《界牌关下》（音乐设计：邓光西、李卫华）

五、舞美奖（五个）

《爱情的浪花》（舞美设计：梁永明、沈文生）

《龙床恨》（舞美设计：王太生）

《蟠龙跃虎》（舞美设计：欧阳荻）

《凉棚下的故事》（舞美设计：付平如、薛龙）

《何干部"纠偏"》（舞美设计：鲁早凡）

六、演员奖（五十八个）

赣州地区代表团

蔡良佐（《十带货》中饰山宝）

邱清秀（《十带货》中饰田妹子）

马紫云（《玄帘春梦》中饰吕雉）

卢　瑾（《玄帘春梦》中饰吕洁）

吉安地区代表团

万绍娟（《春风万里》中饰徐莹）

梁昌升（《春风万里》中饰李为公）

黄桂英（《同水忿》中饰招喜）

邓紫英（《同水忿》中饰大喜嫂）

上饶地区代表团

俞石雄（《爱情的浪花》中饰田路）

黄有生（《爱情的浪花》中饰包主任）

刘玉琴（《爱情的浪花》中饰徐婷）

陈耀芬（《爱情的浪花》中饰田加乐）

金青秀（《爱情的浪花》中饰陆根娣）

张柔柔（《何干部"纠偏"》中饰百花嫂）

胡瑞华（《装疯骂殿》中饰赵艳容）

石桂安（《装疯骂殿》中饰赵高）

宜春地区代表团

夏太咏(《孙成打酒》中饰邹三吉)

夏旭萍(《孙成打酒》中饰孙成)

刘小琴(《孙成打酒》中饰王桂英)

薛年根(《孙成打酒》中饰张氏)

李匡云(《蟠龙跃虎》中饰朱子炎)

杨兰芳(《蟠龙跃虎》中饰四旺嫂)

段信南(《蟠龙跃虎》中饰许登庵)

抚州地区代表团

杨胜春(《卞主任》中饰卞主任)

石慧娟(《卞主任》中饰章丽花)

段长妹(《罪》中饰方晓琴)

蔡小军(《怒火》中饰阿环)

徐建芳(《凉棚下的故事》中饰柴芙芬)

黄早梅(《护瓜记》中饰姜三嫂)

九江地区代表团

张金爱(《鞋山神女》中饰绣花)

金光辉(《鞋山神女》中饰老仙姑)

席芳芳(《蝙蝠》中饰曹妈妈)

孙晓文(《蝙蝠》中饰苗青云)

柳武进(《蝙蝠》中饰曹志华)

南昌市代表团

朱亮成(《南瓜记》中饰刘老二)

陈飞云(《南瓜记》中饰朱轼)

何明辉(《南瓜记》中饰细苟)

张　斌(《南瓜记》中饰丁文选)

邓筱兰(《南瓜记》中饰高夫人)

周志强(《姑嫂种豆》中饰陈老壳)

黄蓉荣(《姑嫂种豆》中饰荷花嫂)

景德镇市代表团

刘珠玲(《龙床恨》中饰司娘)

王全喜(《龙床恨》中饰李勇)

彭青奎(《龙床恨》中饰丁廉)

萍乡市代表团

邓小岩(《绿染天涯》中饰杨老洪)

胡　淼(《绿染天涯》中饰关四丰)

刘　启(《界牌关下》中饰思源)

李亦可(《界牌关下》中饰湘灵)

段志英(《界牌关下》中饰谷雨)

省直代表团

潘凤霞(《断桥》中饰白素贞)

匡忠彦(《断桥》中饰许仙)

段日丽(《双拜月》中饰王瑞兰)

鲁　林(《乔迁之喜》中饰万主任)

张雅玲(《乔迁之喜》中饰小英)

夏忠廉(《乔迁之喜》中饰莉莉)

王　嶟(《乔迁之喜》中饰游科长)

黄鸿甫(《亲人》中饰金阿芳)

李艳萍(《亲人》中饰华明)

七、会风奖(二个)

抚州地区代表团

上饶地区代表团

江西省部分古老剧种汇报演出获奖名单

(一九八〇年十月十四—二十三日)

认真贯彻"百花齐放、推陈出新"的戏曲方针,积极组织对古老剧种的抢救、继承,取得显著成绩的县文教局六个:

宜黄县文教局	奉新县文教局
修水县文教局	广昌县文教局
万载县文教局	婺源县文教局

获得本次汇报演出奖的剧团六个:

宜黄县宜黄戏剧团	奉新县剧团
修水县宁河戏剧团	广昌县剧团
万载县剧团	婺源徽剧团

参加这次汇报演出和观摩代表中,对本剧种的传统艺术抢救、继承和革新作出较大贡

献的老艺人二十四名，业务人员三十二名。

宜黄戏剧团　老　艺　人：何应根、刘细乐、唐恩义

业务人员：应用贤、雷文、吴希凌、张万程、易春娟、唐思强、万斌生

奉新县剧团　老　艺　人：王尔之、廖述逢

业务人员：皮金秀、喻光罗、邬贱生、曹述桂、彭学樵、唐敦凤、胡勇

修水县宁河戏剧团　老　艺　人：晏纯殊、杨浪生、李正清、李国平

业务人员：匡俊雄、张待俭、陈幼平、王可心、胡安民

广昌孟戏　老　艺　人：陈立庆、曾德其、刘孙廷

广昌县剧团　业务人员：甘朝光、卢菁、刘则肃

赣州东河戏剧团　老　艺　人：钟鸣鹄、幸巧玉

业务人员：刘欣绪

万载县剧团　老　艺　人：余一冈、龙成生、沈四妹

业务人员：易光明、黄任伢、龙西平、郭斌萍、易定国

婺源徽剧团　老　艺　人：王新丁、郑德祥、戴荣奎、崔月奎、程秋桂、刘鸣秋、程观保

业务人员：江裕民、程万红、江湘傲

西河戏　老　艺　人：黄纪进、周中铎

全省戏曲教学汇报演出大会

（一九八〇年十一月七～十七日）

一、汇报演出的剧目由省文艺学校京剧班汇报演出了《岳母刺字》、《宇宙锋》、《战金山》。

赣州地区采茶班汇报演出了赣南采茶戏《钓蚂》、《双捡菌》、《茶童戏主》选场（“茶女迎春”、“龙潭逗虎”）。

宜春地区采茶班汇报演出了高安采茶戏《打猪草》、《杜十娘怒沉百宝箱》、《刘海砍樵》、《孙悟空闹龙宫》、《拾玉镯》。

吉安地区采茶班汇报演出了吉安采茶戏《打鸟》、《钓蚂》、《补背褡》、《秧麦》。

上饶地区采茶班汇报演出了上饶采茶戏《盗仙草》，赣剧《挡马》、《拾芦柴》、《长坂坡》。

抚州地区采茶班汇报演出了抚州采茶戏《樊江关》、《卖花线》、《牡丹对药》。

景德镇市赣剧班汇报演出了赣剧《游园惊梦》、《断桥会》、《太君辞朝》、《白水滩》等

二、坚持德智体全面发展的方针，精心培育人才，在戏曲教育工作中作出优异成绩的十一名教师，他们是：

省艺校京剧科十二名：董明艳、王畹君、李君华、李如春、黄麟鹏、黄景春、张文娟、朝伟明、张信永、韩金福、张鹤云、孙玉芳。

景德镇赣剧班八名：于晓园、程素娟、郑相才、乐西声、陈海澄、王耕海、傅秀英、陈桂英。

赣州地区采茶班五名：陈宾茂、李读珍、钟世英、幸罗英、谢亭信。

宜春地区采茶班三名：黎花英、任萍云、兰昌贵。

吉安地区采茶班四名：郭浩杰、熊秀秀、邹建礼、刘松辉。

上饶地区赣剧、采茶班六名：严有源、杨小玲、毛正清、夏云堃、张婉珍、胡三仔。

三、坚持又红又专、勤奋学习、苦练基本功、在戏曲专业学习中取得优良成绩的五十三名学生，他们是：

省艺校京剧班十三名：黄春华、张月萍、李金华、汪建刚、谢建中、吴彪、石松、尤春明、鲁亦兰、陈华、万玲媛、刘士健、李平。

景德镇赣剧班八名：刘雪如、余眉月、曹屏峰、俞品莲、李小君、黄蕾、徐景兰、冯双燕。

赣州地区采茶班四名：熊文清、刘淑萍、蔡萍、谭金凤。

宜春地区采茶班八名：肖金花、吴英、席洪安、付英豪、赵艳、邬成香、李飞、傅玲。

吉安地区采茶班六名：邹军、张建萍、罗晓燕、孙建中、袁志峰、欧阳亮。

上饶地区赣剧采茶班八名：叶建荣、于文华、蔡笑梅、林为群、李卫国、欧阳丽娟、侯红、王雪礼。

抚州地区采茶班六名：徐羽中、陈标、万智慧、汤幼平、张菌、张淑琴。

四、还有不少同志长期以来关心戏曲教学，为培养新一代付出了辛勤的劳动，大会给予表扬，他(她)们有：

省京剧团：何玉蓉、雪湘蓉。

景德镇市：魏金元、邹秋太。

赣州地区：徐荣秀、李宝春、刘才茂。

宜春地区：郑锦庚、吴其多、夏太泳。

上饶地区：肖桂香、曹锦荣、方建中。

抚州地区：易兰英、万安安、李凤娇、张承运、黄国亮。

大会对省艺校等七个戏曲专业班授予奖状。

江西省第二届青年演员汇演

(一九八一年九月)

一、优秀演员(戏剧)获奖名单

熊一华——《红挑山》饰张月娥

陈雪松——《挑滑车》饰高冲

周莉莉——《宇宙锋》中饰赵艳容
胡彩萍——《打焦赞》中饰杨排风
刘利民——《打焦赞》中饰焦赞
王春林——《白蛇传》中饰许仙
刘丕蓉——《白蛇传》中饰青儿
阎　平——《杏花落园》中饰陈杏元
王可心——《牛皋毁旨》中饰周三畏
黄幼玲——《杜鹃山》中饰柯湘
汤声扬——《秧麦》中饰吴田方
何明辉——《挡马》中饰焦光普
徐春娣——《秧麦》中饰金花
娄富元——《花亭相会》中饰高文举
高　萍——《断桥相会》中饰白素珍
杨明瑞——《茶童戏主》中饰朝奉
张曼君——《怎么谈不拢》中饰招秀
骆金龙——《游龙戏凤》中饰正德皇帝
熊振淑——《花亭会》中饰张梅英
余少峰——《柴桑关》中饰周瑜
吕英英——《扈家庄》中饰扈三娘
魏小妹——《双教子》中饰柳氏

二、表演奖(戏剧)获奖名单

周少华——《生寨盗马》中饰窦尔敦
罗缓缓——《卖水》中饰梅英
涂玲慧——《孟良搬兵》中饰杨排风
李维德——《孟良搬兵》中饰孟良
童　侠——《评雪辨踪》中饰吕蒙正
周丽娟——《评雪辨踪》中饰刘翠屏
朱贻曾——《游园惊梦》中饰杜丽娘
徐　斌——《太君辞朝》中饰佘太君
刘伟琴——《拾玉镯》中饰孙玉姣
李淑青——《挡马》中饰杨八姐
董新家——《杜鹃山》中饰雷刚
樊幽兰——《双教子》中饰胡氏

徐旦霞——《双教子》中饰文虎
王爱玲——《三盖衣》中饰李秀英
齐俊云——《三盖衣》中饰王瑜林
张凤花——《闯宫》中饰金枝
张金爱——《夫妻观灯》中饰妻
杨淑君——《过关》中饰孟姜女
胡训友——《牛皋毁旨》中饰牛皋
胡菊莲——《牛皋毁旨》中饰岳夫人
陈惠玲——《杏花落园》中饰春香
樊启知——《花云带箭》中饰花云
柳武进——《三岔口》中饰任堂惠
庄为民——《三岔口》中饰刘利华
黄银泉——《秋江》中饰陈妙常
全昌杰——《秋江》中饰老艄翁
郑菊英——《孙成打酒》中饰王桂英
饶　华——《补背褡》中饰三妹妹
傅修林——《补背褡》中饰三伢子
郑元昭——《断桥》中饰白素贞
邓　斌——《五岔口》中饰洪英
兰海蛟——《蝶恋花》中饰杨开慧
谢小林——《赤桑立镇》中饰包公
赵福来——《徐九经升官记》中饰徐九经
赵一青——《睄笋》中饰桃英
黄昭辉——《睄笋》中饰金生
刘　起——《美女蛇》中饰邓中坚
段志英——《美女蛇》中饰熊梦雯
周云飞——《茶童戏主》中饰茶童
李银凤——《茶童戏主》中饰船妹
蔡　萍——《挡马》中饰杨八姐
华　飞——《补皮鞋》中饰阿祥古
黄玉英——《茶童戏主》中饰二姐
侯其幼——《怎么谈不拢》中饰新有
卢　瑾——《补皮鞋》中饰妹子

邱清秀——《补皮鞋》中饰大娘
赵幼华——《挡马》中饰杨八姐
周世平——《三岔口》中饰任堂惠
梁昌升——《花好月圆》中饰张满月
叶　英——《一包蜜》中饰皮昭丽
段金生——《一包蜜》中饰何启
贺新琴——《楼台会》中饰祝英台
张铁锤——《楼台会》中饰梁山伯
李　莉——《花好月圆》中饰钱玉花
王国范——《宇宙锋》中饰赵高
张　军——《宇宙锋》中饰哑奴
邱　辉——《打焦赞》中饰杨延昭
阳贻珠——《断桥》中饰白素贞
刘晓玲——《断桥》中饰青儿
盛英童——《杀庙》中饰韩琪
陆淑珍——《杀庙》中饰秦香莲
赵东风——《徐九经升官记》中饰徐九经
潘宣英——《夜梦冠带》中饰崔氏
俞洪春——《双下山》中饰僧
何花萍——《双下山》中饰尼
金干生——《打龙袍》中饰包拯
卢华萍——《陈琳拷珠》中饰寇珠
曹中美——《陈琳拷珠》中饰陈琳
刘莎香——《哑女告状》中饰掌上珠
朱鸿捷——《钓金龟》中饰康氏
刘曼莉——《断桥》中饰白素贞
王怡安——《断桥》中饰许仙
朱俊杰——《双包断案》中饰真包公
王冬喜——《双包断案》中饰假包公
汤惠珠——《双包断案》中饰真牡丹
杨　忠——《书馆相会》中饰张珍
张建中——《孟良搬兵》中饰孟良
张小萍——《孟良搬兵》中饰杨排风

陈海英——《杀女》中饰妲妃

何桂龙——《双包断案》中饰金宠

邱剑虹——《书馆相会》中饰鲤鱼精

夏旭萍——《孙成打酒》中饰孙成

江西省一九八一年戏曲现代戏、儿童剧汇报演出获奖名单

剧本创作奖

现　代　戏

一等奖:《喜鹊闹梅》小型采茶戏,编剧:马正泰

《祭碑出征》赣剧弋阳腔,编剧:斯任

二等奖:《风雨姐妹花》大型采茶戏,编剧:刘通堂、高宣兰

《书记打锣》小型采茶戏,编剧:龚千云

《杨嫂劝夫》小型采茶戏,编剧:裴绍行

《恭喜发财》小型赣剧,编剧:王永哲、黄克忠、彭良瑞、蒋裕华

《一家人》小型采茶戏,编剧:胡桔根

《丁寡妇请客》小型赣剧,编剧:胡兆宝、彭良瑞、张明正、夏琼

《春姑拜寿》小型黄梅戏,编剧:杨咸胜

三等奖:《白莲花》大型京剧,改编:汪宗林

《借来的爱情》大型采茶戏,编剧:柳波、黄平准、温树林

儿　童　剧

一等奖:《小山鹰》大型话剧,编剧:石慰慈、罗丹

二等奖:《狼来了》小型寓言采茶戏,编剧:李景文、方家驷

三等奖:《投军记》大型采茶戏,编剧:廖石方、刘学洪

《奇怪的"隐形人"》小型采茶戏,编剧:赵武杰

《三争车》小型采茶戏,编剧:王圣民

剧目演出奖

现　代　戏

一等奖:《白莲花》大型京剧,演出单位:景德镇市京剧团

《喜鹊闹梅》小型采茶戏,演出单位:宜春地区采茶剧团

《祭碑出征》赣剧弋阳腔,演出单位:上饶地区弋阳县弋阳腔剧团

二等奖:《黄帝的子孙》大型采茶戏,演出单位:吉安地区安福县采茶剧团

《风雨姐妹花》大型采茶戏，演出单位：赣州地区南康县采茶剧团

《借来的爱情》大型采茶戏，演出单位：赣州地区赣县采茶剧团

《一家人》小型采茶戏，演出单位：宜春地区高安县采茶剧团

《书记打锣》小型采茶戏，演出单位：南昌市采茶剧团

《杨嫂劝夫》小型采茶戏，演出单位：赣州地区大余县采茶剧团

《恭喜发财》小型赣剧，演出单位：上饶地区波阳县赣剧团

《丁寡妇请客》小型赣剧，演出单位：上饶地区波阳县赣剧团

三等奖：《梨园恨》大型赣剧，演出单位：省赣剧团

《遴选记》大型京剧，演出单位：省京剧团

《九斤黄》小型采茶戏，演出单位：抚州地区抚州市采茶剧团

《春姑拜寿》小型黄梅戏，演出单位：九江地区湖口县黄梅戏剧团

《卖豆腐》小型采茶戏，演出单位：赣州地区大余县采茶剧团

《荷花包》小型采茶戏，演出单位：宜春地区采茶剧团

《夺马》小型采茶戏，演出单位：南昌市采茶剧团

《悬崖》小型京剧，演出单位：宜春地区京剧团

《一副眼镜框》小型赣剧，演出单位：上饶地区波阳县赣剧团

儿童剧

一等奖：《小山鹰》大型话剧，演出单位：省话剧团

二等奖：《狼来了》小型采茶剧，演出单位：抚州地区进贤县采茶剧团

《投军记》大型采茶剧，演出单位：吉安地区采茶剧团、采茶班

三等奖：《三争车》小型采茶戏，演出单位：抚州地区进贤县采茶剧团

《奇怪的“隐形人”》小型采茶戏，演出单位：抚州地区进贤县采茶剧团

《鲁大娘进城》小型黄梅戏，演出单位：九江地区湖口县黄梅戏剧团

导演奖

《喜鹊闹梅》导演：赵曰祥、黄凯

《祭碑出征》导演：邹莉莉

《白莲花》导演：王全喜、汪宗林

《书记打锣》导演：朱亮臣

《小山鹰》导演：石慰慈

《恭喜发财》导演：叶朝文

《一家人》导演：杨炳辉

《杨嫂劝夫》导演：周培兴

《三争车》导演：敖明官

《投军记》导演：曹忠义

音 乐 设 计 奖

《祭碑出征》设计：陈汝陶

《九斤黄》设计：饶兴华、沈龙山

《丁寡妇请客》设计：何金木

《喜鹊闹梅》设计：陆有勤

《一家人》设计：伍经伟、傅细珠、单松甫

《梨园恨》设计：李忠诚

《杨嫂劝夫》设计：张祖仑、周小庆

《白莲花》设计：周筱水、曹中田、苏传保

《遴选记》设计：殷在平、姚介春

《书记打锣》设计：郭申之、左一民

舞台美术设计奖

《祭碑出征》设计：余恩炜

《狼来了》设计：周平辉

《遴选记》设计：潜立涌

《夺马》设计：熊子华

《借来的爱情》设计：苏伯章、刘汉民

表 演 奖

彭金花《一家人》饰大嫂

邱清秀《杨嫂劝夫》饰杨嫂

蔡良佐《杨嫂劝夫》饰庙生

严小光《卖豆腐》饰金花、银花

黄银泉《荷花包》饰玉莲

刘如南《喜鹊闹梅》饰梅主任

蓝光炎《喜鹊闹梅》饰喜鹊伢

刘珠玲《白莲花》饰白莲花

王全喜《白莲花》饰肖烈

王元良《白莲花》饰马候

张曼君《风雨姐妹花》饰玉英

张雅玲《小山鹰》饰菊花

吴健春《小山鹰》饰牛仔

陈荣华《奇怪的“隐形人”》饰杨华

王　颐《黄帝的子孙》饰黄健华

单忠阳《九斤黄》饰白场长

严维清《借来的爱情》饰刘琼

胡　瑾《借来的爱情》饰江蓓

余光辉《春姑拜寿》饰春姑妈

张金爱《鲁大娘进城》饰小萍

梁昌升《投军记》饰马怀德

徐永峰《祭碑出征》饰方志敏

林西怀《祭碑出征》饰兰大嫂

梁小豹《书记打锣》饰邹长水

刘春林《书记打锣》饰吴一刀

胡瑞华《丁寡妇请客》饰丁嫂

叶朝文《恭喜发财》饰万家富

周少华《遴选 记》饰高焕松

魏福水《梨园恨》饰罗天豹

潘凤霞《梨园恨》饰筱桂英

何明辉《夺马》饰羊崽

荣　誉　奖

黄鸿甫　江西省京剧团

李凤娇　抚州地区抚州市采茶剧团

李宝春　赣州地区采茶剧团

江西省一九八二年创作剧目汇报演出

江西省文化局于 1982 年元旦至 3 月 27 日，在南昌市举行了“江西省 1982 年创作剧目汇报演出”。十六台戏共分三轮演出。

第一轮五台戏

1. 采茶戏《郎当哥》(宜春地区采茶剧团)

　　编剧：马正泰　　　　导演：赵曰祥

　　作曲：蓝昌贵、陆有勤　　舞美：陈伟佳、杨曙泰

　　主演：全昌杰、蓝芬

2. 采茶戏《溪水清清》(宜春地区采茶剧团)

编剧:漆薪传、陈全义　　导演:黄凯

作曲:陆有勤　　舞美:陈伟佳、杨曙泰

主演:黄银泉、刘如南

3. 采茶戏《金鸡寨》(宜春县采茶剧团)

编剧:欧阳治洪　　导演:王虹

作曲:黄国俊、杨大林　　舞美:袁斌

主演:傅乐平、李明娥

4. 采茶戏《情满青山》(上高县剧团)

编剧:胡桔根　　导演:徐正浩

音乐:罗秉权　　舞美:周建义、李荣军

主演:周建义、余奋

5. 山歌剧《福星》(铜鼓县文工团)

编剧:武丁　　导演:本剧导演组

执行导演:王俊彦　　音乐:刘康、季本标、曾春生

舞美:邹友安　　主演:梁国贤、胡高峰

第二轮五台戏

1. 儿童歌剧《鲁班石》(赣州地区文工团)

编剧:邱欢潮、龚益三、温何根(执笔)

作曲:唐平、李承道　　导演:张福林、孙荣华

舞美设计:吴庆照　　主演:林娜、万晓萍

2. 京剧《王勃与滕王阁》(江西省京剧团)

编剧:王树勋(执笔)、李松年、万里鹏

导演:李松年　　助导:张吟举

舞美设计:萧峰　　唱腔设计:李松年

服装设计:周连根　　主演:王苓秋、李松年

3. 现代喜剧《芦花湾》(萍乡市地方剧团)

编剧:黄连和、陈海萍　　艺术指导:萧松

导演:刘棫初　　配曲:邓光西、邓小岩

舞美:皮克　　主演:胡淼、李亦可

4. 采茶戏《解缙闹殿》(吉水县采茶剧团)

编剧:刘衍义、欧阳广安、郭恒仁　　导演:廖玉华

音乐设计:邓泉生、胡新生　　舞美设计:廖逸飞、刘称奇

主演:钟桃英、陈其球

5. 喜歌剧《春风小草》(江西省歌舞团)

编剧:徐宗俭　　作曲:解策励、周波、刘安华

导演:晓歌　　指挥:谢季刚

设计:廖升年、杜青华、陈立平

编舞:赵子飞、项正强

演员:高小玲、耿明华、苗向阳、白丽娥、田宝信

第三轮六台戏

1. 采茶戏《浊浪丹心》(临川县采茶剧团)

编剧:熊啸空　　导演:桂绍仁　　音乐设计:胡龙水

舞美:谢萧萧　　主演:陈志茂、余锦荣

2. 徽剧《长城砺剑》(婺源县徽剧团)

艺术指导:石慰慈(特邀)　　编剧:王季桂

导演:王秀凡(特邀)　　音乐设计:宁华

舞美设计:程社淦　　主演:江裕民

3. 话剧《显赫的世家》(景德镇市歌舞话剧团)

编剧:汪宗林　　导演:崔可夫

舞美设计:黄德山　　主演:傅守信、陶家明

4. 采茶戏《甜甜蜜蜜》(景德镇市汇报演出团)

编剧:江元龙　　导演:王建民　　作曲:吴万生、朱国华

舞美设计:钟正东　　主演:王建国、朱丽丽

5. 京剧《铅山遗恨》(九江地区京剧团)

编剧:马南屏、王仲平　　导演:杨惠龙

技导:郑鸣春、唐少樵、刘椿华

唱腔设计:刘云生、阎晓鸣　音乐设计:卢茂旺、胡吉永

舞美设计:王燕春　　主演:阎晓鸣

6. 小歌剧《狼来了》(江西省木偶剧团)

改编导演:顾红梅、叶霓

效果:张宝华、王旦生

演员:游庆红、熊萍、曲艺华

拍摄电影的戏曲剧目名单

赣剧弋阳腔戏曲艺术片《珍珠记》 上海天马电影制片厂1958年拍摄，由省赣剧团演出，石凌鹤改编，导演：张天赐；作曲：乘舟；音乐设计：程南豪、王仕仁、刘明泉；舞台设计：李友松；演员：陈尤红、潘凤霞、童庆礽、祝盛增、祝月仙、李菊香、郑享宝

传统剧目赣剧弋阳腔《江边会友》 八一电影制片厂1955年拍摄，黑白片，音乐设计王仕仁，演奏王仕仁等，演员，李福东、郑瑞笙。

彩色戏曲艺术片《还魂记》 长春电影制片厂1960年拍摄，由石凌鹤改编，江西省赣剧团演出，导演王家乙，黄粲；作曲：乘舟；主要演员：杨桂仙、潘凤霞、童庆礽、乐一生、邹莉莉。

赣南采茶戏《睄妹子》 北京新闻电影制片厂1961年拍摄，由赣县采茶剧团演出。

抚州采茶戏彩色戏曲片《怎么谈不拢》 上海天马电影制片厂1965年拍摄，由广昌县采茶剧团演出。主演：马紫云、张宇俊。

高安采茶戏《小保管上任》 上海天马电影制片厂1965年拍摄，高安县采茶剧团演出。主演：黄银泉、吴其多、薛年根、罗运憨。

宁河戏《秦琼表功》 1961年由中国戏曲研究院拍成教学影片，属舞台美术教学片，由修水县宁河戏剧团演出。

赣南采茶戏《茶童戏主》 上海电影制片厂1979年拍摄，由赣州地区采茶剧团演出，舞台导演：张福林；电影导演：吴永刚、潘奔；编曲：傅庚辰、钟定权、陈裕光；演员：周云华、黄玉英、杨明瑞、赵茵、石琦、李银凤。

连 环 画

《邯郸记》古典戏曲剧目，中国戏剧出版社拍摄为连环画出版。

《张三借靴》弋阳腔传统剧目，1955年上海戏剧美术出版社将该剧的舞台演出版摄成连环画在全国发行。

《借女冲喜》赣剧传统剧目，1955年上海美术出版社摄制成连环画发行全国。

《放鸡》花灯戏，编剧：余一冈，1958年上海美术出版社连环画，全国发行。

《怎么谈不拢》赣南采茶戏，1964年改编为连环画发行全国。

《紫钗记》古典戏曲剧目，1982年中国戏剧出版社将该剧摄为连环画出版，全国发行。

《南柯记》古典戏曲剧目，1982年中国戏剧出版社拍摄成舞台演出连环画出版，全国发行。

历史资料

宜黄县戏神清源师庙记

人生而有情。思欢怒愁，感于幽微，流乎啸歌，形诸动摇。或一往而尽，或积日而不能自休。盖自凤凰鸟兽以至巴渝夷鬼，无不能舞能歌，以灵机自相转活，而况吾人。奇哉清源师，演古先神圣八能千唱之节，而为此道。初止爨弄参鹘，后稍为末泥三姑旦等杂剧传奇。长者折至半百，短者折才四耳。生天生地生鬼生神，极人物之万途，攒古今之千变。一勾栏之上，几色目之中，无不纡徐焕眩，顿挫徘徊。恍然如见千秋之人，发梦中之事。使天下之人无故而喜，无故而悲。或语或嘿，或鼓或疲，或端冕而听，或侧弁而咍，或窥观而笑，或市涌而排。乃至贵倨弛傲，贫啬争施。瞽者欲玩，聋者欲听，哑者欲叹，跛者欲起。无情者可使有情，无声者可使有声。寂可使谊，谊可使寂，饥可使饱，醉可使醒，行可以留，卧可以兴。鄙者欲艳，顽者欲灵。可以合君臣之节，可以浃父子之恩，可以增长幼之睦，可以动夫妇之欢，可以发宾友之仪，可以释怨毒之结，可以已愁愦之疾，可以浑庸鄙之好。然则斯道也，孝子以事其亲，敬长而娱死；仁人以此奉其尊，享帝而事鬼；老者以此终，少者以此长。外户可以不闭，嗜欲可以少营。人有此声，家有此道，疫疠不作，天下和平。岂非以人情之大窦，为名教之至乐也哉。

予闻清源，西川灌口神也。为人美好，以游戏而得道，流此教于人间。讫无祠者。子弟开呵时一醪之，唱罗哩连而已。予每为恨。诸生诵法孔子，所在有祠；佛老氏弟子各有其祠。清源师号为得道，弟子盈天下，不减二氏，而无祠者。岂非非乐之徒，以其道为戏相诟病耶。

此道有南北。南则昆山之次为海盐。吴浙音也。其体局静好，以拍为之节。江以西弋阳，其节以鼓。其调谊。至嘉靖而弋阳之调绝，变为乐平，为徽青阳。我宜黄谭大司马纶闻而恶之。自喜得治兵于浙，以浙人归教其乡子弟，能为海盐声。大司马死二十余年矣，食其技者殆千余人。聚而谂於予曰："吾属以此养老长幼长世，而清源祖师无祠，不可。"予问倘以大司马从祀乎。曰："不敢。止以田窦二将军配食也。"予额之，而进诸弟子语之曰："汝知所以为清源祖师之道乎？一汝神，端而虚。择良师妙侣，博解其词，而通领其意。动则观天地人鬼世器之变，静则思之。绝父母骨肉之累，忘寝与食。少者守精魂以修容，长者食恬淡

以修声。为旦者常自作女想，为男者常欲如其人。其奏之也，抗之入青云，抑之如绝丝，圆好如珠环，不竭如清泉。微妙之极，乃至有闻而无声，目击而道存。使舞蹈者不知情之所自来，赏叹者不知神之所自止。若观幻人者之欲杀偃师而奏咸池者之无怠也。若然者，乃可为清源祖师之弟子。进于道矣。诸生旦其勉之，无令大司马长叹于夜台，曰，奈何我死而此道绝也。”乃为序之以记。

雍正六年七月江西靖江县知县牛元弼以张筵唱戏被参

雍正六年，戊申，秋七月，戊午，江西巡抚布兰泰参奏，靖江县知县牛元弼，于需雨之时，并不亲身祈祷，屠宰甫禁旋开，张筵唱戏，政务不理；临江府知府吴恩景，代为隐饰；请一并革职。得旨，牛元弼于屠宰开禁之后，开筵唱戏，不比祈祷之时；若牛元弼平日好声歌，耽于逸乐，则布兰泰何以不早行参奏。至所参政务不理，亦当实指其废弛者何事。今因一时意见，遽将该县严参，并知府一同革职，定例内：属员犯贪赃重罪者，知府徇庇，及失于觉察，其处分止降级调用。今因属员唱戏，而遂将知府奏请革职，似此越例之事，几有作福作威之意矣。朕之待督抚大臣，深加信任，常有督抚参劾尚轻，而朕从重处分者，总以揆情度理，期于公当而已。凡为督抚者，当为国家爱惜人才，而于参劾之间，尤当加意慎重，若误去一干员，其过更在误荐劣员之上。盖荐一劣员而误用之，异日自然败露；若将干员误行罢斥，则其人终身放废，不可复振，天下人才几何，岂可因一时之喜怒，而滥行摧折乎？察吏之道，公明二者，缺一不可，若存心本公，而识见不到，必致为属员所欺瞒，浮言所蒙蔽，布兰泰之存心，虽无私徇，而少知人之明，且琐屑不识大体，地方雨旸之时若，水旱之为灾，全系乎督抚大臣之感召：若果能布德行仁，安民察吏，自能上感天和，丰亨有庆；若政事有阙，举劾失宜，以致雨泽不能应时而降，此时徒恃祈祷之虚文，已属庸鄙之见，而乃欲诿过干属员，以卸己之责，不亦屈抑之甚乎？牛元弼、吴恩景不必革职。若二人内，另有亏空劣迹，著布兰泰查明续参，再降谕旨；若别无款迹可参，著将牛元弼、吴恩景送部引见，候旨另用。

（大清世宗宪皇帝实录卷七十一）

乾隆元年五月江西巡抚俞兆岳奏禁演扮淫戏

乾隆元年五月，江西巡抚俞兆岳奏，民间斗斛之制宜画一，禁演扮淫戏以厚风俗。上谕曰：……先王因人情而制礼，未有拂人情以发令者。忠孝节义，固足以兴发人之善心，而媟亵之词，亦足以动人心之公愤，此郑、卫之风，夫子所以存而不删也。若能不行抑勒，而令人

皆喜忠孝节义之戏，而不观淫秽之出，此亦移风易俗之一端也。汝试姑行之。（大清高宗纯皇帝圣训卷二百六十一厚风俗一。案又见大清高宗纯皇帝实录卷十九乾隆元年丙辰五月。）

陈宏谋禁止赛会敛钱示

（乾隆七年七月江西）

迎神赛会，例所严禁，挨户敛钱，情同强索。江省陋习，每届中元令节，有等游手奸民，借超度鬼类为名，遍贴黄纸报单，成群结党，手持缘簿，在于省城内外店铺，逐户敛索钱文，聚众砌塔，并扎扮狰狞鬼怪纸像，夜则燃点塔灯，鼓吹喧天，昼则搬演目连戏文。又复招引拳棒凶徒，挑刀执叉，比较器械。又于进贤门外绳金塔，亦有敛钱燃点塔灯。以致男女杂沓，观者如堵，奸盗诈骗，弊端百出，小则斗殴生事，大则酿成人命，且招火灾。凡此荒诞不经之恶习，不但耗费民财，抑且败坏风俗，合亟严禁。为此示仰阖属军民人等知悉：尔等庆贺中元令节，只许在于庵观祈禳，不得沿街扎扮；只许男子入庙烧香，不许妇女抛头礼拜；现在所贴黄纸报单，即着地保扯毁，如有仍前敛钱赛会，燃点塔灯，扎扮鬼像，聚众街衢，锣鼓喧闹，以及搬演目连，比较拳棒等事，地方官及查街兵役，立将为首之人，拿解枷责，断不姑宽。进贤门外绳金塔，不许燃点塔灯，如违，则将住持枷责。各自猛省，毋自取咎。

（培远堂偶存稿文檄卷十四）

乾隆四十六年江西巡抚郝硕覆奏遵旨查办戏剧违碍字句

江西巡抚臣郝硕谨奏，为遵旨覆奏事。窃臣于乾降四十五年十二月二十五日承准大学士公阿桂等字寄乾隆四十五年十一月二十八日奉上谕，前因外间流传剧本，如明季国初之事，有关涉本朝字句，亦未必无违碍之处，估谕伊龄阿、全德留心查察，斟酌妥办。兹据伊龄阿覆奏，派员慎密搜访，查明应删改者删改，应抽掣者抽掣，陆续粘签呈览。再查昆腔之外，有石牌腔、秦腔、弋阳腔、楚腔等项，江、广、闽、浙、四川、云、贵等省，皆所盛行，请敕各督抚查办等语，自应如此办理。著将伊龄阿原折钞寄各督抚阅看，一体留心查察，但须不动声色，不可稍涉张皇，将此，遇各督抚奏事之便，传谕知之，钦此。钦遵。寄信到臣，查江西昆

腔甚少，民间演唱，有高腔、梆子腔、乱弹等项名目，其高腔又名弋阳腔，臣查检弋阳县旧志，有弋阳腔之名，恐该地或有流传剧本，饬令该县留心查察；随据禀称，弋阳腔之名，不知始于何时，无凭稽考，现今所唱，即系高腔，并无别有弋阳词曲。并据附省之南昌府禀称，经传谕各戏班将戏本内事，涉明季及关系南宋、金朝故事，扮演失当者，严行禁除外，所有缴到各戏本，派员查核，内有"全家福"、"乾坤鞘"二种，语有违碍，又"红门寺"一种，扮演本朝服色，应呈请查办等情。臣与藩臬两司，覆核无异。查江右所有高腔等班，其词曲悉皆方言俗语，鄙俚无文，大半乡愚随口演唱。任意更改，非比昆腔传奇，出自在文人之手，剞劂成本，遐迩流传，是以曲本无几，其缴到者亦系破烂不全钞本，现在检出之三种类，"红门寺"系本朝服色，"乾坤鞘"系宋金故事，应行禁止；"全家福"所称封号，语涉荒诞，且核其词曲，不值删改，俱应竟行销毁。臣谨将原本粘签，恭呈御览。至如瑞州、临江、南康等府，山隔僻壤，本地既无优伶，外间戏班，亦所罕至。惟九江、广信、饶州、赣州、南安等府，界连江、广、闽、浙，如前项石牌腔、秦腔、楚腔，时来时去，臣饬令各该府时刻留心，遇有到境戏班，传集开谕，务使一体遵禁改正，以昭我皇上端本维风之至治；仍不许稍有张皇及苟且从事，致于严行参究。所有现在遵旨查办缘由，理合恭摺覆奏，伏祈皇上睿鉴。谨奏。乾隆四十六年四月初六日朱批。"知道了"。

（"史料旬刊"第二十二期）

梨　园　说

（丙午一一六六六）

梨园之设，皆为无益，而古今之所为，判若霄壤者何也？其用心之厚薄殊也。先年乐府如五福、百顺、四德、十义、跃鲤、卧冰之类，皆取古人之善行，谱为传奇，播诸声容，使儿童妇女见而乐之，皆有所向慕，而思为善事，则是饮食歌舞，无非有益于风化，古人之用心，何其厚也！自元人王实甫、关汉卿作俑为"西厢"，其字句音节，足以动人，而后世淫词，纷纷继作，然闻万历中年，家庭之间，犹相戒演此，恶其导淫也，且以为鄙陋而羞见之也。近日若"红梅"、"桃花"、"玉簪"、"绿袍"等记，不啻百种，括其大意，则皆一女游园，一生窥见而悦之，遂约为夫妇，其后及第而归，即成好合，皆杜撰诡名，绝无古事可考，且意俱相同，毫无可喜，徒创此以导邪，予不识其何心。尝思人之行淫，犹畏人知者，谓此事猥鄙，不敢令人知耳，是所以行虽恶而羞恶之，良心犹未尽泯也。今乃谱为传奇，播诸声容，使人昭然共见之，共闻之，则是淫奔大恶，不为可羞可鄙之秽行，反为可歌可舞之美谈矣，是劝世以行淫。莫大于此矣。又况人之为不善者，犹惧其有恶报，谓一念之淫，神明必见，天遂夺其科名，遂促其寿算，遂绝其后嗣，是以恐惧而不敢轻为；今乃创为及第成婚之说，是以至恶而反膺美报，不特诬天，亦且诬天，其罪可胜诛乎！闻近日优人所能演者，惟"玉簪"、"绿袍"等戏，问

以“五福”、“百顺”、“四德”、“十义”，则皆曰不能，繇是观之，今世之优人，只见有淫事，不见有善行也，人心安得而不邪，世道安得而还淳哉？或曰：此戏耳，予以为实，不亦迂乎？予曰：不然，夫歌舞之感人心也，有不知其然而然者。尝见幼童，一睹梨园，数月之后，犹效其歌舞而不忘；至于妇女，未尝读书，一睹传奇，必信为实，见戏台乐事，则粲然笑，见戏台悲者，辄泫然泣下，得非有感于衷乎？能使其见淫戏不阴动其邪心乎？呜呼，妇人皆动邪心，而以淫奔秽行为可歌可舞之美谈，其为祸岂不烈哉！近来各乡，从前质朴者，因演戏而习冶容矣；闻某村演戏，席罢之后，妇女逐优人而去矣；又见有嗜戏之家，处子怀孕，淫乱非常矣；若是，则所乐者少而所苦者多，其何益之有哉？然乡村信神，咸矫诬其说，谓不以戏为祷，则居民难免疾病，商贾必值风涛，是以莫能禁之。嗟乎，福善祸淫，戏以导邪，岂正神所乐观乎？以是奉神，则神必厌之，其肯降之以福乎？予谓演戏为乐，亦属常情，不能尽禁，亦不必尽禁也。唯谕优伶，凡忠孝廉节，积善累仁，昔人之善行，皆许为之，是虽费民财，无损于风俗也。唯严禁导淫之曲，不拂其情，而匡之使正，则吾之理顺而词直，彼安得不从哉？倘居官者实能以人心风化为己任，有犯必惩，而乡绅士庶又从而赞之，互相为戒，则习俗自端，淫行必少，有益于世道，岂其微哉！

倪阁公曰：只一梨园，而风俗日浇、人心日坏已如此，虽然，岂独一梨园也哉！

（清汤来贺“内省斋文集”七）

小媳假装男子

采茶戏，亦名三脚班，相传来自粤东，二旦一小花面，所唱皆俚语淫词，近日吾袁州及长沙各处，此风尤炽，乡村彻夜搬演，浅识者多为所迷惑。吾萍有某家媳，年未及笄，观半月神魂飘荡，每于无人处，独自舞蹈，低声效其歌腔，由是戏者渐与苟合，且视女貌丽，足亦未裹，非难远适，因并欲罗致，以为奇货之居，爰深夜拐逃，剃其发，扮作男样，乳垂则以绢幅约之，及登台，始复女装，旁观者俱莫知其为女子也，以此行数月，娇音媚态，技冠一时，子衿佻达之流，不争相羡慕，后某家访查得其实，擒绑送县，悉以法惩。

（清道光十九年(1839)，黄启衔《近事录真》）

工农剧社章程

（一九三二年九月二日晚，第三次社员大会通过）

第一条：名称——本社定名为工农剧社。

第二条：宗旨——本社在工农红军学校政治部领导之下，以提高工农劳苦群众政治和

文化水平，宣传鼓动和动员来积极参加民族革命战争，深入土地革命，反对帝国主义进攻苏联、武装保卫苏联、推翻帝国主义国民党的统治，建立苏维埃新中国；激发群众革命的热情，介绍并发扬世界无产阶级的艺术为宗旨。

第三条：入社——凡工农劳苦群众，红色战士，以及一切革命的份子，赞成本社宗旨，遵守本社章程，执行本社决议，经本社社员一人介绍，经常委会通过，得为本社社员。

第四条：组织——

A. 本社最高权力机构为全体社员大会，大会闭幕后，执委为最高机关，执委闭幕后，常委为最高机关。

B. 本社设执行委员十五人，常务委员七人。

C. 在本社之下，可设分社，但必须经本社执行委员会及红校政治部认可 方得成立。

D. 分社直接在本社指导下工作，设执委七人，常委三人。

第五条：分工——本社在常委之下设立：

A. 组织部

B. 编审委员会

C. 导演部

D. 舞台部

E. 音乐部

F. 跳舞部

G. 出版部

第六条：会期——本社会期分下列各种：

A. 社员大会每月一次，遇社会三分之二的提议，可临时召集，并于每次公演后召集一次，讨论公演结果。

B. 执行委员会每半月一次，遇执委三分之二的提议，得临时召集之。

C. 常务委员会每七天一次，遇必要时由主任召集之。

第七条：任期——执行委员会每半年改选一次；常务委员会每三个月改选一次，连选得连任。

第八条：经费——本社经费分下列各种

A. 会费——社员每月缴纳会费铜元一枚。

B. 募捐——必要时得举行募捐，在自愿的原则下，无论是团体或个人（社员包括在内）得自由捐助。

第九条：工作——本社工作，暂决定：

A. 公演

B. 编辑

C. 出版

D. 研究

E. 审查

第十条：纪律——凡本社社员皆应遵守本社的章程，服从并执行本社的一切决议，如有违反本社纪律时，除提出在本社社员大会上批评外，应依其程度之轻重，分别予以相当处罚，直到开除了他的社员资格止。

第十一条：附则——

1、本社章程的修改权属于社员大会。

2、本章程经红军学校政治部审定修改后即公布，并即日发生效力。

一九三二年十一月十八日于瑞金

（原载《革命歌集》1934年1月，中国工农红军江西省军区政治部印）

高尔基戏剧学校简章

（1934年3、4月间教育人民委员部订定）

（一）本校名称为高尔基戏剧学校。

（二）本校由中央教育人民委员部直接管辖。

（三）教育目的：

栽培苏维埃戏剧运动与俱乐部、剧社、剧团的干部，养成苏维埃文艺运动的人才。

（四）教育时间：

第一期学生，四个月毕业（届时得酌量增加实习的时间）。

（五）入学资格：

1、凡年龄在十六岁至二十七岁，不分种族或性别，曾在革命机关或群众团体工作，或参加革命斗争，积极工作的。

2、须得当地政府机关的介绍。

3、对戏剧运动和文艺运动确有兴趣的。

4、文化程度须能看一二百字的（但如对戏剧确有特长者可特别收容）。

5、身体健全，无任何传染病及嗜好的。

（六）教育计划：

甲、教育方针：

1、给学生以戏剧运动及革命文艺运动的基本常识。

2、有组织的分派到各地的俱乐部、剧社、剧团去实习。

3、在学习期中组织各种研究会，培养学生的创造性。

乙、教育内容；

1、前四星期科目：

唱歌：发音、音符。

舞蹈：动作姿势、跳舞。

活报：排演、解说。

文字课：读解、写字。

政治：政治问答。

2、后十二星期科目

俱乐部问题：剧社工作、剧团工作、俱乐部组织。

政治常识。

戏剧理论：舞台、剧本、排演。

丙、课外教育：

1、每天早晚练习跳舞，唱歌和军事操。

2、音乐：中乐、西乐。文艺：故事、诗歌(歌谣)。

3、参加地方群众工作及各种突击运动。

(七)设备：

1、学生的学费、膳费、纸笔、墨、书籍由学校供给。但日常用品和被服、碗筷，由学生个人自备。

2、中央苏维埃剧团与本校实习工作有极密切的联系，故本校设备及经费，须同时顾及剧团的需要。

(八)学校行政组织：

1、校长一人，由教育人民委员会部委任领导全校工作。

2、管理委员会五人，由教育人民委员部委任，协助校长的工作，讨论全校重要问题。

3、校长之下设教务及校务两处：

(1)教务处计划分配各科教育工作，经常检查学生成绩，领导训育工作。

(2)校务处：分设文书科与管理科，进行各种事务工作。

4、教员：

(1)正教员，教授各种专门技术与理论。

(2)助教员，教授各种初步技术，并指导学生课外教育。

(九)本校章程若有不当的地方，得由中央教育人民委员部增订或修改。

(原载《苏维埃教育法规》)

工农剧社简章

（1934年4月教育人民委员部批准）

一、工农剧社是工人、农民、红军、苏维埃职员等研究革命戏剧的组织，以发展戏剧战线上的文化革命斗争，替（赞）助苏维埃革命战争的艺术运动为宗旨。

二、凡是不脱离生产或工作，而对于苏维埃艺术运动尤其是戏剧，有特殊兴趣，愿意研究的，都可以加入工农剧社为社员，社员必须遵守本社规约，按时交纳社费——（社费每人每月至少铜元一枚，再多则由社员加入时自行约定）——并执行本社所分配的工作。社员之中有违反苏维埃法令或坚持自己的错误，经过社员群众及本社执行机关批评，而屡次重犯不能纠正者，得由执行机关开除之。

三、本社的基本组织为工厂、工会、合作社、学校、部队、各级苏维埃机关及革命团体之内的"工农剧社支社"。工农剧社支社以隶属于某各该团体机关之俱乐部为原则，支社的社员大会选举常务委员会（委员人数各自依照当地情形决定）为该支社的执行机关，常务委员互选一人为主任，支社的常务委员及主任均不脱离生产或工作。

四、工农剧社支社在一县范围之内已经建立三个以上时，得联合组成该县工农剧社分社，各分社的代表会议（代表人数各依当时情形自行决定），选举分社常务委员会及其主任为执行机关，分社至多只要一个脱离生产专理社务的常务委员。

五、工农剧社分社在一省范围之内已经建立五个以上时得联合成该省工农剧社省分社，各省分社的代表会议（代表人数各依当时情形决定），选举省分社的常委会及其主任为执行机关。省分社至多只要两个脱离生产专理社务的常委。

六、各省分社成立后，召集各省剧社代表会议（代表人数临时决定之），选举工农剧社中央总社的正式常务委员会及其主任，为全苏区剧社的执行机关，中央总社至多只要三个常驻的常务委员脱离生产及工作来专理社务。

说明：现在的"中央总社"，性质上只是临时常委会，即中央总社筹备委员会，俟全苏区代表会议开会，选出正式常委会后，即行停止职权。

七、工农剧社的支社、分社、省分社、中央总社的经费，以社员社费为主要来源，同时，得每年举（行）两次募集剧社基金运动，支社社费及捐款的收入自留十分之三，以十分之二归县分社，十分之二归省分社，十分之二归中央总社，此款收入不敷时，得由同级教育部及苏维埃剧团津贴。

八、省及中央苏维埃剧团的演员职员等，得直接加入中央总社及分社为个人社员，其社费直接交给中央或省的剧社常委员。

九、工农剧社的支社分社的常务委员每六个月改选一次，省分社及中央总社每一年改选一次。

十、工农剧社支社各在所属俱乐部筹备，并举行演戏晚会或表演活动，组织音乐队，唱

歌队，以及其他更简易的化装表演、双簧、说故事等游艺；平时有系统的有计划的研究戏剧理论及剧本，收集当地材料，练习上述各种游艺，并按时将工作情形及所收集的材料报告分社。

十一、工农剧社的县分社及省分社负责指导下级剧社，供给短篇剧本，指示工作方法，并按时报告中央剧社常委。（各县分社并应赞助县教育部组织临时苏维埃剧团）

十二、工农剧社中央总社负责指导省总社编制剧本，并会同高尔基戏剧学校及中央苏维埃剧团编发戏剧运动函授讲义，在理论上及实际上领导全苏区工农剧社。

十三、工农剧社所编制剧本等，即以常务委员会为最初审查机关，如有争论或疑问时，当报告同级教育部决定；最后审定权属于中央教育人民委员部艺术局。

十四、各级工农剧社常委会内部的分工，由各该常委按照工作需要自行决定。

十五、本章程经教育人民委员部批准后发生效力，作为暂行章程，一俟全苏区剧社代表会议开会，即当重新讨论，规定详章。

（原载《苏维埃教育法规》）

苏维埃剧团组织法

（1934年4月间教育人民委员部订定）

（一）中央苏维埃剧团

1、中央苏维埃剧团由中央政府教育人民委员部根据工农剧社中央总社的推荐，挑选国立戏剧学校（前称蓝衫团学校）毕业生及其他戏剧干部组织之。

2、中央苏维埃剧团设委员会及主任一人（委员会人数随时由教育人民委员部协同剧社主任决定）。剧团委员会及其主任由中央教育人民委员部委任，管理剧团全部事务（内部分工由剧团委员会自己决定）。

3、剧团工作人员除每次表演前后的会议，讨论具体的分工及检查该次成绩外，应定期召集全体大会，在主任及委员会领导之下，讨论检查并总结一定期间的工作，将决议及报告书，送交教育人民委员部审定。

4、中央苏维埃剧团的任务是：（一）研究并发展苏维埃的革命的戏剧运动，争取无产阶级意识在戏剧运动之中的领导权。（二）在戏剧的技巧内容等方面，帮助广大工农群众的工农剧社运动的发展。（三）用表演戏剧等的艺术宣传，参加一般的革命斗争，赞助工农红军的革命战争。（四）发挥革命和斗争的精神，并有计划有系统进行肃清封建思想、宗教迷信，以及帝国主义及资产阶级的文艺意识的坚决斗争。

5、中央苏维埃剧团在中央教育人民委员部领导之下，举行定期的巡回表演——其经过苏区各省的路线每次临时决定。

6、中央苏维埃剧团设在“高尔基”戏剧学校内，助理戏剧学校实习课目的教授，所以剧团在不出发表演期间的一切经费（伙食与办公费）由高尔基戏剧学校负担。

7、中央苏维埃剧团在出发表演期间一切经费以自给为原则，即发动当地群众供给伙食，募集必需的办公费及伙食费。

8、中央苏维埃剧团每年举行两次基金募集运动，并得收受各种团体机关部队或个人的捐款（定期的经常的或一次的）。此等捐款募集之后，应以剧团名义存入国家银行，作为改进剧团工作，购置布景物件维持团员生活等的用途。一俟基金充足，即应自己支付不出发期间的一切用费，不再由高尔基戏剧学校供给伙食等费。基金尚未充实之时，遇有临时支出必须款项之时，得向教育人民委员部领取相当数量的津贴。

9、每次巡回表演之后，委员会必须向中央教育人民委员部做书面的总结报告，并先在团员大会上讨论批判，采纳团员意见，一并报告教育人民委员部。

10、每次巡回表演出发之前，必须充分准备剧本，练习表演戏剧、话剧，及其他简单的表演，如跳舞、唱山歌、说故事、奏音乐、化装讲演等。

11、剧团的工作不应当只限于大规模的戏剧，还应当组织最简单的化装宣传队（十几个人到五六人的）以适应乡村的条件，和政治斗争的需要，因为这样可以分成几组出发，同时进行几处的宣传，而且行动和供给都较为便捷得多。

12、剧团在巡回表演的时候，应考察当地情形及群众的生活，采取当地材料，临时更改剧本的节目，或编制新的剧本和活报，这样去适应文化战线上的战斗任务。

（二）省立苏维埃剧团

13、省立苏维埃剧团由省教育部挑选中央高尔基戏剧学校毕业及当地其他戏团干部组织之。

14、省立苏维埃剧团的任务，组织及工作方式与中央剧团相同，不过巡回的地域较狭，表演的规模更小。

15、省立苏维埃剧团在出发期间以自给为原则，在不出发表演期间的伙食等费用，暂由省教育部津贴。一俟省立剧团自己的基金募集充实之后，即应以完全自给为原则。

16、省立剧团每次巡回表演的总结和检查，以及政治上组织上的领导，由省教育部负责；但是在戏剧问题上的研究、方法、经验、剧本等，中央剧团得直接指导省立剧团。

（三）县立临时苏维埃剧团

17、各县不必成立经常的苏维埃剧团，但得建立临时苏维埃剧团。其组织法如下：

一、县教育部挑选当地各区乡及机关的一切俱乐部戏剧组，或工农剧社支社与分社的干部，组织临时剧团。人数的多少依当时的需要和可能决定。

二、临时苏维埃剧团的任务，只在县教育部领导之下出发本县各区（或邻近县区）巡回表演，表演的节目，不必全要繁重的分幕戏剧，可以更多量的采用轻巧而灵活的方式。例如

春耕唱歌队，山歌队，锣鼓队，化装说故事或化装演讲，独幕活报等。

三、临时苏维埃剧团，每次表演成绩的检阅和总结，由县教育部负责。出发期间的经费，皆以自给为原则。县教育部只津贴少数的出发费（化装品、布景等）。

四、临时苏维埃剧团，巡回表演终了之后，即行解散，其工作人员各自回到自己的机关去，或照旧从事工农生产事业。因此对于戏剧问题上的指导可由中央及省立剧团经过工农剧社及教育部的系统去执行。

（原载《苏维埃教育法规》）

江西省一九五二年度戏曲改革工作计划提要

一、建立组织

成立“江西省市戏曲改革委员会”，以南昌市为重点进行戏曲改革工作，俟取得一定经验后再行推及全省。原“南昌市剧影工作委员会”取消，其业务合并在省戏改委员会之内。

二、剧改目标

1、总的方面，以地方剧为主，使其在原来改革的基础上提高一步，过去地方剧着重在艺人政治水平之提高与剧本内容之编改，本年度除继续此项工作外，须为地方剧走向新歌剧的方向创造有利条件，即从演员表演方法与音乐舞蹈等技术上，加强地方剧演员向新文艺学习，使地方剧能逐渐脱离旧剧不良影响。

2、京剧改革系由中央直接负责，过去本省京剧在演出与剧团流动（即请名角）上缺点甚多，故本年度对京剧以加强演出审查与剧团流动管理为主，使其多演新剧，提高本地剧团的业务水平，适当的限制外来的剧团的流动。

3、曲艺艺人在配合各项政治运动的宣传工作上（如抗美援朝运动、镇反运动、“三反”运动等），曾起过一定程度的作用，同时大多数曲艺艺人在政府正确领导下亦能积极组织起来（如南昌市曲艺界在市文教局领导下已组织“南昌市曲艺队”）进行自我改造。故本年度对曲艺艺人以加强与巩固其组织，进行思想改造及协助编写新曲艺为主。

4、其他越剧杂耍在演出审查，剧团管理与思想改造上予以注意。

三、中心工作（具体计划另拟）

1、修改与审定赣剧剧目 18 个，南昌地方剧剧目 12 个，（并创作新戏曲 2 个至 4 个）。

2、在南昌市举办艺人讲习班一期，其中京剧艺人以政治学习，改造思想为主，地方剧艺人并辅以业务学习与文化学习，（地方剧艺人曾于 1951 年集中学习二个月）。

3、建立戏曲审查制度。

(一)加强事先审查(即剧本审查)使其演出与审查相结合,避免在演出时发生错误。

(二)大型或自编的戏曲必须经过预演审查通过后始能演出。

(三)广泛搜集群众意见,建立审查人员汇报制度,使产生问题能随时反映,随时解决,并加强文艺批评工作。

(四)加强审查人员的组织与学习,并使其固定化。

4、建立剧院、剧团管理制度。

(一)领导与协助各剧院,剧团建立内部的民主管理制度。

(二)订立剧团流动办法,适当限制"滥请名角"。

(三)协助并监督剧院对于各种卫生,安全设备的改善,并向群众进行宣传教育。

5、举办南昌市戏曲观摩公演一次。

四、干部配备

1、在戏曲改革委员会内配备专职干部五人,负责经常工作。

2、发动省文工团创作组及其他新文艺工作者协助地方剧的音乐与舞蹈改革工作。

3、南昌市各公营或私营公助的剧团配备导演干部一——二人。

五、公营剧团之经营方式

过去公营剧团采取收支完全负责的经营方式,自本年度起,逐渐改为"私营公助"以达到将来完全企业化之目的。

当前戏剧工作的方针任务
在全省第二届专业剧团会议上的报告

(初　稿)

各位代表、各位同志:

全省第一届专业剧团会议是一九五三年年底召开的,那次会议主要精神是贯彻国家在过渡时期的总路线总任务,使我省戏剧工作积极为总路线服务,两年多来,在总路线的光辉照耀下,我省的戏剧工作在贯彻总路线总任务,坚持为工农兵服务的方针,努力艺术实践提高演出质量,丰富上演节目,大型剧种的剧团发掘、整理本剧种的传统剧目,小型剧种的剧团对坚持多排演反映现实生活斗争的剧目,对培养青年演员和新生力量以及剧团(场)的经营管理等工作的各个方面,都有了程度不同的改进和提高,并获得了较显著的成绩;如省采茶剧团的艺术改革和艺术创作工作,省赣剧团的发掘,整理传统剧目的工作,抚州、南昌采茶剧团的坚持排演反映现实斗争的剧目,高安、吉安地方剧团能经常的深入农村和矿山演出,上饶赣剧团、赣南采茶剧团积极培养新生力量,南昌市京剧二团、南昌剧场

的经营管理等工作，成绩都是较突出的，也是主要的。一九五四年举办了“省戏曲导演训练班”，提高了我省原有导演人员的政治与业务水平，同时也培养出了一部分新的导演人才，使大家明确的认识到戏剧艺术创作以及提高演出剧目的质量，导演是起着重要的作用，使导演人员在理论上基本懂得了作为一个戏曲导演应该需要的知识和修养，初步掌握了导演方法和排演一个戏应有的步骤，也使我省的剧团对必须建立与健全导演制和用正规的排演方法排演，才能达到不断提高艺术水平的目的有了新认识，现在我省专业剧团绝大多数普遍的建立了导演制，有了专职或兼职的导演人员。同年十月，又举行了全省第一届戏曲会演，通过会演检阅和奖励了我省戏曲事业的改革和建设的成绩，加强了戏曲工作者的团结，基本上澄清了对戏曲改革工作中存在着粗暴与保守两种错误的思想作风，使我省戏曲事业又向前迈进了一步。去年我们又进行了全省性的“民间职业剧团的登记”工作，各地文化主管部门进一步加强了对专业剧团的领导和管理，全省剧团先后都进行了一次较全面较深入的整顿工作，提高了艺人的政治热情，加强了团结，建立与健全了各种制度，加强了工作的计划性，对上演剧目的思想内容和排演、演出，提出了明确的要求，克服了单纯营业牟利的倾向，剧团的政治空气浓厚了，多数剧团都配备了干部，部分剧团有党员干部和青年团的小组或支部，主要演员被选为省、市、县的人民代表或政协委员。

以上谈的都是我们的成绩和进步，这些成绩都是我们戏曲工作者在各级党、政的直接领导与关怀之下而获得的。

另一方面，我们还存在不少的问题，我们多数剧团的艺术生产缺乏计划性，排的新戏不多，好戏上演得少，演出质量一般是很低的，上座率不高，少数剧团目前还处在经济十分困难的情况下，同样在艺术思想和艺术创作上也存在很多问题，这些问题都迫切的需要我们大家共同努力来解决。

这次会议正是处在全国社会主义革命高潮的形势下召开的。大家知道，毛主席在去年七月十三日所作的《关于农业合作化问题》的报告，紧接着，党中央召开的七届六中全会（扩大），又提出了反对右倾保守思想，因而我国的各项社会主义改造事业有很大的发展。拿我们江西全省来说，县以上城市的资本主义工商业已完成了全行业的公私合营；手工业的改造也已初步完成，在广大农村中去年底已实现了半社会主义的农业合作化，目前高级社已发展到百分之六十，正在向全社会主义的农业合作化发展，群众性的社会主义生产高潮正在迅速地推进；在这基础上，文化建设高潮已经到来。在这个惊天动地的伟大时期，党和人民对我们戏剧工作提出了新的要求和任务，也是艰巨而光荣的任务。

我们这次会议的要求与目的，就是要明确当前的国家形势，贯彻戏剧工作的方针任务和讨论、研究如何积极的发展戏剧事业和提高演出质量为社会主义建设服务的问题。

“全面规划，加强领导，又多、又快、又好、又省”是我国目前一切工作的总方针，在这个方针指导下，首先要求各部门、各个单位都要搞出规划来，因为有了规划才能看到我们的

远景，才有奔头。搞规划有两条原则，即一是：既有理想又有实际根据(即需要与可能)。二是：要有全面的考虑，全面的设想，全面的联系，在规划的时候要依靠群众，发动群众，要上上下下的由大家动手来研究、讨论的搞。因此，我省各个剧团也必须要按这个原则搞出远景规划来。省的要求是这样：要求我省直属国营剧团五——九年内，必须使演出质量提高到全国水平，二年内必须完全达到企业化。其他地方国营剧团也要求在七——十二年内使演出质量提高到相当于全国水平。要求全省戏剧演员在三——五年内使文化水平达到相当于初中或初中以上的程度，现有的文盲必须在一年内全部扫清。要求全省演员在二年内扫除音盲，都能认识音乐的简谱。要求各剧团每年至少要积累五——十个左右的保留剧目。幕表戏、条纲戏今年必须杜绝，每年的演出场次一般应达到340—360场(演出场次不能太多，必须保证使演员有进行艺术创作、学习和休息的时间，只有这样才能促使我们提高演出质量而提高上座率，增加收入达到企业化和保护了演员健康)，除星期日的日场戏一般在城市剧场演出而应逐渐减少，使演出日趋正常化。要求在二年内使每场演出的上座率达到七成以上(不是月或年的平均数，指场场演出数)。全省的戏改工作二年内基本完成。要求本省主要剧种在五——七年内拍摄电影一——二部，七——十二年内争取出国演出。我省各个剧团应按上述要求根据本剧团的情况作出规划来。

关于加强领导：目前的情况迫切要求我们必须把政治思想领导与业务领导结合起来，过去我们的领导方法存在着一般化的领导方法，专门性的业务会开得很少，今后必须把各种方针政策贯彻到业务工作中去，如剧团的团务工作会议应多多讨论、研究业务问题，从业务工作中来检查执行与贯彻方针政策的情况，又如剧团排了一个新戏，那么领导就应召开更多的会来讨论这个戏的思想性与艺术性以及技术等问题，不但剧团的负责人(团长)要参加，就是剧团的行政、政治秘书以及出纳会计人员也必须参加这样的会议来熟悉剧团的业务，否则行政领导工作，政治思想领导工作都是不可能做好的，因此，要求各个剧团的行政工作人员，特别是剧团的团长，秘书在二——四年内必须成为能熟悉业务掌握业务的人材。

有了全面规划，加强领导，我们的工作还必须做到“又多、又快、又好、又省”，我们的劳动生产就是进行戏剧艺术创作，产品就是戏，又多、又快，就是要我们生产更多的戏，而且戏要出得快，光是多与快还不行，还要好，而且好是主要的一点，好就是要求我们演出的质量好，决不能使我们的戏成为“又多、又快、又坏”，所以多与好是紧密结合着的，要达到这样的要求，那么我们剧团每年排的戏就必须要做到有重点，如一年中计划要排十个戏，就必须重点搞好二、三个作为保留剧目，但是，重点与一般又必须结合，不可平均，否则质量提不高，数量也不多。做到了又多、又快、又好，还要做到“省”，“省”就是节约，节约就是贯彻剧团企业化的主要措施之一。为此，我们必须积极的贯彻“全面规划，加强领导，又多、又快、又好、又省”的方针，才能使我们的戏剧得到繁荣发展，才能更好的为社会主义建设服

务，才能使我们的戏剧工作赶上世界先进水平成为世界第一流的艺术。

这次会议我们还要着重研究，提高演出质量，剧团实行企业化及加强巡回演出等问题；我们的企业化是社会主义的企业化，国家对剧团的根本要求是演的多，演的好，要求剧团在演出的质和量两方面都要满足人民要求，因此，社会主义的企业化是推动艺术事业前进的进步措施。目前存在“看白戏”的习惯和作风坚决要改变，必须坚决贯彻“任何人看戏买票”和“任何演出收费”的作法。企业化除了争取更多收入外，还要增加副业收入（如灌唱片、录音、拍小人书、连环图画、拍电影等）。加强巡回演出，是当前社会发展的迫切需要和戏剧工作者重大而光荣的任务。做好有计划的巡回演出工作，可以消除过去剧团盲目流动以至产生剧团冲突，剧目冲突等现象，然而不仅扩大了观众面，贯彻了为工农兵服务的方针，同时也就充实和提高了剧团本身。今年一月省文化局召开了巡回演出规划座谈会，使大家明确了加强巡回演出工作的重要意义，全省多数剧团也都作出了今年度的巡回演出规划，虽然由于我们对这项工作的经验很不够，还存在很多缺点，但仍然是收到了一定的效果，使今后的巡回演出工作打下了良好的基础。

我们要达到以上所有各项工作的目的，首先应该坚决、彻底、全部、干净的打破右倾保守思想，必须把反对右倾保守思想贯彻到行动中去。目前我们剧团有些同志在艺术上还严重的存在着右倾保守思想，他们认为戏曲，特别是像赣剧不能演反映现代生活斗争的戏，可是省赣剧团去年就演出了《柳湖风波》，南昌市京剧二团演出了《海上渔歌》和《中秋之夜》，虽然在艺术创作和改革上还存在些问题，但终究证明是可以演出的，多数剧团还存在平均主义，不依靠群众，不多听取群众的意见等等现象。这都要坚决加以纠正克服。所以反对右倾保守思想是保证我们戏剧事业发展的有力武器。

随着社会主义建设和改造的高潮，今年我省剧团也起了根本的变化，全省大部分剧团已经转为地方国营，小部分剧团也即将要转为地方国营。这正说明，我省专业剧团又有了新的发展。因此，人民就要求我们各方面要迅速具备国家剧团的水平，这就鞭策我们必须努力艺术生产，提高演出质量，达到完全企业化。一切消极的依赖思想和只有光荣感而无责任感的错误思想，必须克服。我省部分剧团在转为国营后存在的一些问题是需要解决，根据目前所反映的情况主要是对财产和工资问题的处理和财务管理问题，我们认为财产仍应分清公私，剧团有经济条件而个人又愿意卖给剧团，是可以由剧团买来，但决不能把演员个人的财产也随着剧团国营而转为公有。工资问题，根据目前情况看，还不可以过早把它改为固定工资，仍应采用原来基薪分红的办法，不过改国营后我们要帮助剧团解决某些不合理的工资现象。基薪分红基本上是合乎按劳取酬的原则，是目前剧团应采用的一种较好的办法。财务管理的问题由于我们目前还没有一套较完整的办法，但是，一般的都应该建立财经制度，逐步达到实行财经核算。

根据国家的社会主义建设和改造事业的不断发展和需要，我们的戏剧事业，不仅要保

证质量的迅速提高，而且要在数量上积极发展，目前我省剧团分布很不平衡，还有相当多的县没有剧团，这种情况必须扭转，要求在五七、五八年以前，各县都能有一个专业剧团，演员、干部、其他艺术人员哪里来？请这次会议上大家研究，不过在筹建剧团方面还必须要有全面规划，做到有计划的发展。同时，还应该有条件，以保证质量，一般应具备：一、有较好演员和干部；二、能经常演出；三、能自供自给。此外，我们希望有条件的地区根据上述精神积极的发展“木偶戏”“皮影戏”等团体。以上这些问题，还需要代表们在会议中来共同研究、讨论。希望通过这次会议，明确更多东西，总结出更多的经验，使我省戏剧事业进一步的更好的为社会主义建设贡献出最大的力量。

江西省人民政府文化事业管理局
戏曲改进委员会组织规程（草案）

第一条：本规程根据中央文化部指示（各区应成立修改与审定旧剧目的专门机构负责领导此项工作的进行）制定之。

第二条：本会定名：江西省人民政府文化事业管理局戏曲改进委员会。

第三条：本会在文化事业管理局直接领导下贯彻“百花齐放，推陈出新”的方针切实执行中央政务院关于“戏曲应以发扬人民新的爱国主义，鼓舞人民在革命斗争与生产劳动中的英雄主义为首要任务”的指示，进行我省地方戏曲研究、协助政府推动我省戏曲改革工作整理、发扬旧有的优秀戏曲，发展创造人民大众喜闻乐见的新歌剧。

第四条：本会设主任委员一人由文化事业管理局局长或副局长兼任，设副主任委员一人至二人，委员四十五人，由文化事业管理局聘任之。

第五条：本会设专职委员六至八人，其中一人兼任秘书，负责执行决议处理日常工作，必要时分设编审辅导等组。

第六条：本会会期每半年举行一次，必要时召开临时会议。

第七条：南昌暨各专区所属县市按实际需要，可按剧种组设业余性的研究改进小组，其组织规程简则暨人选须呈请文化事业管理局核准备案。本会与上述组织之间除业务联系外不发生直接领导关系。

第八条：本会及各级戏曲改进组织成员应吸收下列人选：各剧种老艺人名演员的代表人物，新文艺工作者有关戏曲方面的专门人员，对中国历史有研究的专门人员及戏曲改革工作干部。

第九条：本会经费由文化事业管理局在文化艺术事业费项下拨给。

第十条：本规程经江西省人民政府文教委员会核准呈报省人民政府备案施行。

江西省人民政府文化事业管理局通知

(54)化艺字第0505号

事由：关于省首届戏曲观摩会演大会的补充通知

主送机关：赣南行署、各专(市)文教科、各国营剧团

抄送机关：赣南行署、各专(市)党委宣传部

抄呈机关：省文教、省委宣传部

为了开好首届戏曲观摩会演大会，必须切实做好以下工作：

(一)抓紧节目挑选工作

挑选优秀剧目，认真组织排演，是开好省首届戏曲观摩会演大会的主要关键。在挑选节目时，应根据各该剧种的特点，郑重考虑剧本的思想性、艺术性和主要演员的特长以及舞台形象，表演艺术等条件而定。节目选定后，即报知我局备查(限于九月十日以前)。挑选节目中，如果领导意见与艺人意见有出入时，应反覆考虑艺人意见，尊重艺人意见，可能者必须采用，不可能者予以耐心解释。必须注意防止主观主义地以领导意见代替艺人正确意见，强迫艺人服从领导主观意见。为了协助各专(市)进行节目挑选工作，我局已组织工作组分赴各地，在该地文教科领导下进行工作。

(二)在挑选演出代表与观摩代表时应注意

(1)政治历史清楚，而有培养发展前途者(领导掌握不向剧团下达。)；

(2)演出代表由各专(市)根据挑选参加会演节目所需实际人数决定，不得超过规定名额。挑选演出代表时，如条件许可，可试行在同一剧种的各剧团中，挑选优秀演员分担剧本中的主要角色，排好一两个好节目，这使好演员不多的小剧团多有参加会演而获得提高的机会。但这必须在各小剧团自觉自愿的条件下进行，不可勉强硬性拼凑，否则不是加强剧团间的相互团结而是破坏团结。

(3)各代表团的观摩代表名额分配为：不参加演出工作的专职文艺工作者占十分之二，其他专(市)文教科(局)、党委宣传部、专(市)文化馆各占十分之一，不参加演出而有代表性且有培养前途的优秀演员或老艺人共占十分之五。必须保证未能参加会演的剧团有人参加观摩。如名额不敷分配，可减少文艺干部的比额。

(4)各地在挑选代表时，应注意使各该地区之各剧团都能有人作为代表(不论演出代表或观摩代表)参加会演大会。

(5)代表(演出代表与观摩代表)产生办法，可由各专(市)分配名额，经各该剧团民主讨论，提出名单，经专(市)文教科复审同意后，至迟于九月十五日前报知我局备查。

(三)代表团来省前之组织工作与政治工作

为了开好省首届观摩会演大会，各专(市)代表虽不必决定一律先在专区集中而免增旅费，但在来省前应加强政治工作与组织工作，最低要求做到：

(1)应分别在原所在县(市)请当地首长作次报告，内容为目前时事、会演目的、意义以及节目挑选经过，代表团组织经过，其中应强调指出会演大会是政治上和艺术上的学习的大会，团结的大会，防止片面的锦标主义或自卑观念的偏向；

(2)首长报告后应组织艺人讨论，讨论中应启发艺人自订公约，自提保证，其中应突出服从领导，虚心学习，互相帮助，作风严肃等内容；

(3)代表团可设团长一人，副团长一至二人。其中应有专(市)文教科专门负责文化工作的副科长(科员)或地(市)委宣传部负责文化工作的干部一人任团长或副团长，另外老艺人名演员一至二人为团长或副团长。此外可设秘书(管思想)与生活干事各一人，人选以不参加演出工作之观摩 代表充任为宜，以上所有人选均应经多数演员通过或事后征得同意。

(4)代表团组成来省时，如必须顺道经专署所在地者。可在专署 所在地集中开一次会，会议内容与所要解决的问题见以上三项；如不必经专署所在地者可直接来省，则不必转经专署所在地，以节约时间和经费而免往返跋涉。

(5)各地代表团来省报到日期规定为九月二十七日至九月二十九日，务请勿早到，也勿迟到。并应随带冬衣、棉被等用品。

以上通知内容，希切实遵行，并请将会演大会准备工作进行情况随时报局。

江西省人民政府文化事业管理局

一九五四年九月一日

江西日报社论

进一步做好戏曲艺术的改革工作

——祝江西省第一届戏曲观摩会演大会开幕

我省的戏曲工作，遵循中央“百花齐放，推陈出新”的戏曲改革方针，由于全省戏曲工作者与全体艺人的团结合作，共同努力，及广大人民群众的鼓励，已获得了巨大的成绩，几年来，培养与锻炼了一批戏曲工作干部，创作一些新的、反映现实生活的剧目，整理、修改了一些优秀传统剧目；初步树立了严肃认真的演出作风，基本上澄清了一些恶劣的舞台形象；若干民间职业戏团已初步建立了正规的导演制度；改善了剧团的领导和管理，从根本上改变了艺人被雇佣、被剥削的地位；全体艺人在党与人民政府的关怀教育下，几年来有了很大的进步，政治地位日益提高，艺人们以创造性的艺术劳动来教育人民的积极性大为

提高。

工作中的成绩是鼓励我们继续前进的因素，但决不能因此保守、自满、必须看到工作中的缺点和错识。例如在贯彻戏曲改革政策中，曾经有过急躁粗暴和保守不前的倾向；新的剧目质量不高、数量不多；低级的、丑恶的舞台形象尚未彻底肃清；剧团的领导和管理上尚存在很多缺点等等。尤其是戏曲艺术的改革和创造工作尚远远落后于国家建设的速度与规模，远远落后于广大人民日益增长的文化生活要求。

根据党在过渡时期的总路线和总任务的要求，戏曲事业的基本任务应当是“在现有的工作的基础上，积极的发展戏曲创作，以科学方法来研究和整理民族戏曲遗产，努力艺术实践，鼓励舞台艺术的改革和创造，将戏曲艺术逐步提高到新的时代的水平，大力培养戏曲艺术建设所必需的各项人材（编剧、导演、演员、音乐及舞台美术工作人员），加强对民间职业剧团的领导和管理，以适应当前人民群众的需要。”根据我省戏曲工作的情况，很好的实现这个基本任务，尚需作很大的努力。

江西省人民政府文化事业管理局主办的第一届全省戏曲观摩会演大会，就是按照党在过渡时期的总路线和总任务对戏曲事业的基本要求而召开的。通过这次会演，将检阅和鼓励五年来江西省在戏曲事业上的改革与建设的成就，互相观摩学习，交流经验，提高全省戏曲工作者和艺人的政治业务水平，进一步开展艺术改革工作，更好的为总路线服务。为了通过这次大会，做好戏曲艺术的改革和创造工作，必须注意以下三点：

一、贯彻戏曲改革政策，明确人民戏曲艺术的发展方向。戏曲改革工作，主要是发扬我国民族文化遗产中的精华，并剔除其糟粕；肯定与提高进步的、现实主义的部分，批判与改革落后的、非现实主义部分，在丰富多采的民族戏曲遗产的基础上，逐步创造人民的新戏曲。在当前，更重要的是要大力发扬创造性，克服保守思想，积极进行艺术改革工作，同时防止不顾艺术传统和反历史主义，不和艺人合作的急躁粗暴等错误做法。

“百花齐放”的最终目的，是为了“出新”，是为了在民族戏曲遗产的基础上，创造出人民的新戏曲。大家知道，我们的国家正处在剧烈的社会变革时代，戏曲艺术势将随着时代的变革而变革，任何艺术的改革过程，都是发扬精华、剔除糟粕、创造新的过程。改革就是发展，只有改革才有前途。我们应该鼓励对于剧本、表演和舞台艺术的大胆创作，特别是鼓励直接反映现实生活的剧目；并积极向各剧团、剧种推荐与组织上演。在积极上演反映当前的新的人民生活剧目的同时，并应继续加强对优秀的传统剧目的发掘、整理和改编工作，力求保存其人民性及卓越的表演艺术。

二、加强团结，加强学习。只有加强团结，才能更好地进行艺术改革。为此，应该加强艺人之间的团结，艺人与戏改干部的团结，各地区、各剧种、各剧团之间的团结。团结的基础则应该是建筑在为了做好戏曲艺术的改革与创造工作，为总路线服务这个共同目标上。

互相学习是加强团结的重要关键之一，不互相学习，便会互不服气，而致互不团结。应

该认真学、虚心学，演员间、剧种间、地区间都应互相学习，取长补短，尤其是领导上应该向群众学习，干部应该向艺人学习。学习的好坏与进步的快慢是成正比例的。希望通过这次会演大会，树立起以学习为荣，以骄傲为耻的习惯与作风，并使之发扬光大。在戏曲艺术的改革和创造工作中，我们学习的内容很多，既要学习总路线，以社会主义思想、观点、方法武装自己；又要学习全部戏曲艺术传统，吸取其精华以滋养自己。只有这样，才能以正确的立场、观点和方法，运用多样的形式来创造直接反映人民群众新的斗争、新的生活和新的思想感情的新戏曲。

三、重视艺人劳动，更进一步地提高艺人从事艺术劳动的创造性与积极性。戏曲艺术是历代劳动人民智慧的结晶，戏曲艺术劳动是以社会主义现实主义的思想、品德、作风来影响、教育人民的劳动。这种劳动是有益的、高贵的、不能缺少的社会劳动之一。它显示了人民追求和向往美好生活的热情和愿望，它支持与鼓励了人民的正义的斗争及其必然胜利的前途。正因为这样，党和人民政府及人民群众非常重视艺术劳动。也正因为这样，全体艺人必须继续兢兢业业地力求进步，改造与提高自己。

我们相信，通过这次观摩会演，我省的戏曲工作将向前迈进一步，戏曲艺术一经进一步改革，必能更好地为人民服务，党给我们开辟了戏曲艺术的光辉前途，让我们遵照党的方针，稳步地前进，为创造人民的新戏曲而斗争吧！

发展戏曲创作和舞台艺术的改革、创造，提高戏曲艺术水平

——江西省五年来戏曲改革工作的报告

石凌鹤

各位代表、各位同志：

江西省第一届戏曲会演大会的主要任务是检阅和奖励我省戏曲事业的改革和建设工作的成就，通过互相观摩学习，加强团结，进一步贯彻执行“百花齐放、推陈出新”方针，积极发展创作和舞台艺术的改革、创造，从而服从于服务于国家在过渡时期的总任务，提高我省戏曲事业的思想水平和艺术水平，逐步满足广大人民日益迫切的文化艺术生活的要求。因此有必要对过去的工作，进行总结，并提出今后的工作要求。

一、一般概况

我省解放以来，戏曲改革工作方面，由于党和政府的正确领导，在一系列的政治运动、社会改革、思想改造和经济、文教事业的恢复与发展的影响之下，由于广大人民的热情支持和全体艺人、戏改干部的共同努力的结果，总的情况是戏曲事业已经起了很大的变化；

大大地改变了旧戏曲的面貌，新戏曲在逐步成长和发展，成绩是很大的。但在发展过程中也产生了不少缺点和错误，现在也还存在一些问题等待我们去解决。

本省的剧种甚多，分布亦广。古典剧种有赣剧(包括饶河班、信河班)、东河戏、宜黄戏(已无职业剧团)、京剧、楚南戏(即湖南祁阳戏，流入赣南一带为时近百年，已在群众中生根)、湘剧、汉剧、婺剧、徽调(已无职业剧团)等。小型剧种有南昌、高安、武宁、抚州、赣南、吉安、萍乡等地采茶戏二十余种，曲调虽各不同，表演形式大同小异。还有越剧、湖南花鼓戏、湖北花鼓戏、黄梅调等。

本省戏曲剧团除省赣剧团、省采茶戏团两个国营剧团外，共有重点辅导剧团和民间职业剧团七十六个单位。其中赣剧团八个，各地采茶剧团二十五个，京剧十九个，越剧十四个，楚南戏六个，东河戏、湘剧、汉剧、婺剧各一个。演员共3067名。

其中民间职业剧团多为艺人合作经营的“共和班”式的组织，其性质已和过去封建地主剥削的私人营利的剧团不同了。基本上废除了封建“老包”或业主操纵，采用了民主管理。大多数有了公共财产(服装、布景)，有了艺术委员会和导演制度。少数剧团有了公积金作为扩大业务之用。其他如工作、学习、生活各方面也大多数有了一定规定，并在执行中获得了初步效果。

二、主要成绩

五年来，在中央的“百花齐放、推陈出新”戏曲改革方针指导下，各级省、政府、文联对于戏曲事业，进行了如下主要工作。

在解放初期，一般地只是进行剧目审查，由于我们对于戏曲改革的方针体会不明确，已经产生乱禁乱改现象。但反动的神怪、迷信、淫秽的剧目开始被人民所反对。一九五零年冬，中央文化部召开戏曲会议之后，在统一认识上有所进步，然而对于中央指示中既反对粗暴乱禁乱改又反对固步自封或拖延不改的精神，未能得到很好贯彻。以后相继开展各种社会改革——特别是民主改革，打断了强加在艺人身上的封建枷锁，废除了民间职业剧团的剥削关系，结合抗美援朝、镇压反革命分子、“三反”、“五反”等伟大运动，对广大艺人进行了一系列的政治教育(有的剧团还进行了文艺整风学习)，使广大艺人的政治觉悟普遍得到不同程度的提高，从而在改戏方面进行了许多工作，整理了一些原有剧目，创作了一些新剧目，戏曲面貌有了改变。同时，本省各种地方戏曲有了很大的发展。

一九五二年，中南、中央先后举行戏曲会演，这是戏曲工作的转折点，在政治上和艺术上，都直接或间接地给我省戏曲艺人很大的鼓舞，给戏改干部很深刻的教育。基本上明确了“百花齐放、推陈出新”的戏改方针，特别是粗暴的乱禁乱改和割断或轻视民族艺术传统的错误倾向，得到纠正。着重提出发掘整理旧有的优秀剧目，强调尊重艺人和艺人共同审编加工。因此挖掘了一些传统的优秀剧目，历史悠久即将淹没失传的优秀的曲调与剧种得到了抢救。同时另一方面表现现实生活的剧目，在各地方采茶剧团中，由于党和政府的特

别重视、扶植，得到由萌芽苗长而渐次发展。因为它在观众中受到欢迎，配合各种中心工作起到了不同程度的宣传鼓舞作用，成为普及观众教育的有力的工具之一。

在广大观众和在艺人普遍要求艺术改革的情况下，省人民政府文化局于一九五三年举办了文艺干部训练班，培养了戏曲干部以加强戏曲剧团的政治领导和业务领导。同年冬召开全省戏曲专业剧团会议，为了使戏曲事业服务与服从于国家在过渡时期的总路线、总任务，检查和总结了四年来的工作，相互交流经验，着重讨论了整顿巩固与提高演出质量等问题，肯定了努力方向，并进一步贯彻戏曲改革的方针政策。一九五四年又举办了戏曲导演训练班，比较深入地进行了政治学习，也着重业务学习，帮助各剧团建立或健全导演责任制与正规的排演制度。这都给第一次全省戏曲会演打下了基础。

经验证明，戏曲会演是推进戏曲改革有效的方法之一。如南昌市、景德镇市、吉安市五年来举行了一次到三次不等的戏曲会演，都使好节目得到奖励，坏节目受到批评。而广大观众政治思想和艺术欣赏水平普遍提高，好戏得到观众拥护，相反的有毒素的或表现庸俗的节目则受到社会舆论的严正批评。

一九五二年本省成立了戏曲改进委员会，设了专职干部从事剧本整理和改编，并重点进行演出辅导工作。积极的修改剧本并辅之以剧本审查。

一九五三年，我省成立了两个国营戏曲剧团，作为重点培养使其起到实验和示范的作用。同时又重点辅助了六个专区和两个省辖市的戏曲剧团，分别派了戏改干部，进行辅导工作。

由于上述一系列的具体措施或社会影响，广大艺人在政治上有了很大的进步，表现在戏曲节目方面有了很大的改革和发展。突出的是好剧目日益增多，新创作的剧目受到观众欢迎。

主要是通过剧本审查使剧团和觉悟较高的艺人认识到坏节目毒害观众而放弃不演，例如京戏方面为汉奸张目的《坐宫》，庸俗低级的《纺棉花》，淫秽的《盘丝洞》等等，现在基本上已经在舞台上绝迹。一九五三年南昌市三家京剧团上演节目中有内容不健康的《大溪皇庄》、《锁麟囊》、《五花洞》等几个剧目，占京戏全年演出总上演场次的百分之二点六。观众人数的百分之一点九。南昌地方戏的《蔡鸣凤辞店》占该戏团全年演出场次的百分之二点四，占观众人数的百分之二点二。各地文化主管部门在剧目管理上也都加强了经常性的检查工作。从过去的剧情审查和提纲审查改为剧本审查，这在逐渐消减幕表戏的演出上起了很大的作用。

管理剧目的工作，发掘优秀的传统剧目，予以整理修改加工并使之推广，这是积极有效的方法之一。本省戏曲改进委员会，一九五三年修审了赣剧二十四个剧目，采茶戏九个剧目，连同其他的共三十八个，已有三十一个作了推广实验演出。同时，凡有专业剧团所在地区，在当地文化主管部门领导之下以剧种或剧团为单位，大部分成立了戏曲改革小组，

协同省戏改会整理全省剧目。全年全省各剧种剧团整理并经戏改会审核之剧目共计五十五个。一九五二年全国会演中之优秀剧目，已经为各地剧团广泛而经常的演出。省赣剧团的《梁祝姻缘》深受省内外观众欢迎，在演出中又广泛地吸收了观众的意见，屡经修改加工，使该剧的思想性和艺术性都不断的提高。《白蛇传》、《思凡》、《拾玉镯》、《借女冲喜》等都是本省修改整理且获得了演出效果。省采茶剧团的《选郎》、《七姐下凡》和南昌地方剧团的《攀笋》、《不能走那条路》，也是为本省修改整理经过多次演出拥有大量观众的剧目。上述两个国营剧团还上演中央推广或外省改编的好节目如《梁山伯与祝英台》、《评雪辨踪》、《秦香莲》、《孟良搬兵》、《刘海砍樵》等。京剧团多次上演《将相和》、《黑旋风李逵》、《反登州》等好剧目，特别是今年南昌市京剧团上演《猎虎记》，不依靠流动的主演演员之帮助，使剧目不致因主要演员之流动而消失，更值得我们重视。越剧团上演了《屈原》、《梁山伯与祝英台》等好剧目，演出态度日趋严肃，相对的减少了幕表戏之上演，值得欢迎。同样，全省各市县其他各剧种剧团等，五年来都上演了不少好剧目，如《妇女代表》、《一缸油》、《盘广货》等不必一一举例说明。

特别要从表现现实生活的剧目方面，说明我省戏曲事业之进展。

解放以来，我们在《白毛女》、《王秀鸾》、《刘胡兰》等新的歌剧影响之下，一直以创作与建立表现现实生活的戏曲为目的。中央第一次戏曲会演肯定了《小女婿》、《罗汉钱》等剧目，对于我们更大有启发。一九五二年，我们以宣传互助合作发展农业生产为主题的《选郎》，先后参加中南、中央戏曲会演，获得中南的节目奖。同一时期，在各县市采茶剧团创作与排演了不少的表现新人新事的剧目，结合各种中心工作，在广大农民群众中发挥了宣传鼓动作用，它服务于中心工作也给中心工作影响和推动。这种积极为现实斗争服务，而摸索新歌剧道路的首倡精神是应予表扬的。虽然是萌芽状态的作品，难免粗糙或不很成熟，但在现实斗争中却起了很大的积极作用。因此我们必须大力提倡它而且予以不断的扶植培养，使其向新时代的新歌剧的道路发展。

我们在认识上逐步明确：新歌剧必须在民族的传统歌剧的基础上生长和壮大起来。换言之，我们必须继承和发展民族戏曲遗产的优秀传统，同时又必须突破固定的程式使其为毛泽东时代的十分充实而且日益发展的现实斗争的新内容而服务。否则，固定的形式将成为创作新歌剧的障碍，这就给我们在工作中带来了许多困难和层出不穷的新的问题，需要我们坚持方向而又能在音乐、舞蹈、唱腔、道白、服装、道具各方面，逐步解决一系列的问题，从事艰苦的创造性劳动。前江西地方剧院和采茶剧团在这方面有过经验和教训。《选郎》在我省广泛地及时地鼓舞了农民参加组织起来的运动，《攀笋》和《秧麦》经过我省各地多次演出，艺术水平大有提高。今年省采茶剧团先后上演了《罗汉钱》和《志愿军的未婚妻》，初步解决了接受并发展地方小戏的戏曲形式所存在的若干业务问题，特别是后者在音乐曲调改革和现实生活的舞蹈艺术的问题上，取得了较大的成绩。

关于净化舞台、澄清舞台形象方面，国营剧团和重点辅导剧团是有显著成绩的。一般的民间职业剧团除了少数流动剧团外，大部分做到了下幕检场，根据剧情而运用灯光布景。演新戏时基本上清除了舞台丑恶形象，因为在思想上已经有了比较明确的认识。但演老戏时还是改得很少。有些剧团做得很差，甚至于固步自封、拒绝改革。

三、存在的缺点

五年来的剧场上演剧目有很大改进，但也还存在不少缺点和混乱现象。其主要原因为：(一)省文化事业管理局未能深入贯彻戏改方针，对民间职业剧团缺乏积极领导和管理。工作不够全面了解，缺乏深入检查，不善于点面结合，以致各地民间职业剧团不能及时充分的得到当地文化主管部门的政治领导，政治、政策学习不能经常进行。例如国家在过渡时期的总路线总任务，有的剧团学习不深入，甚至于极少数民间职业剧团还没有进行。戏改政策学习也不是有领导的结合具体业务经常进行，所以不能很好的在实际工作中运用。(二)不少民间职业剧团由于还没有戏改干部的合作，有的干部又不大依靠艺人以致不善于发掘优秀传统节目，或主观选定剧本而致演出效果不好；如单由艺人们选择上演节目，他们苦于文化程度有限，往往是难于辩别好坏的。(三)有的文化主管部门不是积极的做好节目管理工作，个别的还错误地采取放任自流、不闻不问的态度。(四)省戏改会和本省国营剧团对于好剧目的推广示范演出或其他辅导工作，还做得非常不够。

由于以上主要原因，我省剧目还存在如下的混乱现象：

(一)中央戏曲会演以后，两年多来我们只强调反对粗暴的乱改和急躁情绪，相对的却放松了对拖延不改保守不前的思想批判，以致极少数觉悟很低的艺人对于政府的戏改政策，还有抗拒情绪。例如《戏迷家庭》、《盘丝洞》等染色情的坏剧目，仍在某些京剧团中时隐时现，甚至于不能容忍的在这些剧目中串演禁戏，改头换面欺瞒政府。

(二)有不少京剧团违反历史真实乱编幕表连台本戏，迎合低级趣味。不少越剧团几乎经常翻演从旧社会黄色影片中改编而来的庸俗的“老戏”。某越剧团违反民族政策而引起少数民族群众不满。同时，某些地方剧团卖弄色情、丑化舞台形象和市侩作风的耍弄机关布景的现象仍然存在。有的地方剧演现实生活的戏曲由于认识水平低而产生恐怖的舞台形象。

(三)某些京剧团邀请所谓的“名”角，自甘落后，以不演新戏不参加当地政府所布置的政治学习为应聘条件之一。有的以“×××女弟子”、“小×××”为号召，有的一出三人分饰“红娘”或四人分演“玉堂春”作“打包戏”而招徕观众。她们不是以自己的政治修养和艺术修养老老实实为观众服务，而是以资产阶级的招摇撞骗的方法唯利是图。

(四)有某些导演不尊重剧作者原作，擅自纂改剧本，而且有的还改换剧名剽夺原作者权益，掳为己有，以致剧目混乱，贻害观众。

从以上混乱现象来分析，主要的是腐朽的资产阶级个人主义的剥削思想在戏曲艺术

上的反映。我们只有从加强教育与学习入手，逐次提高戏曲工作者的社会主义觉悟和开展群众性的批评以积极纠正。此外，由于反映现实斗争的剧本，创作、改编、供应工作都嫌不够，以致曾经一度产生地方小戏剧团竞演古装的大型剧目，但不久便改正过来了。

四、今后的工作

同志们，第一届全国人民代表大会第一次会议已经公布了伟大的中华人民共和国宪法。这是"我国的国家根本法。这个宪法既然表达了人民群众的亲身经验和长期心愿。它就能够在我国的国家生活中起巨大的、积极的作用，一定会鼓舞人民群众为保卫和发展我们的胜利成果而斗争，为粉碎一切企图破坏我国社会制度和国家制度的敌人而斗争，为促进我国建设事业的健全发展和加速我国建设的速度而斗争。"(刘少奇)

它给人以尊严，给人以力量，给人以社会主义的崇高感情，给人以工人阶级的道德标准。它巩固了革命的成果，也敞开了前进的道路。我们从这里提高了思想认识，我们懂得了为美好的生活而努力奋斗。宪法第九十五条庄严地规定：保障和鼓励文学艺术工作者进行创造性的劳动。可是我们在社会主义革命的过渡时期，还没有树立起明确的社会主义思想，所以在剧本的思想水平和艺术水平上，在导演与表演艺术上，在演员的生活方式和工作态度上。都不能赶上新的生活发展而落后于群众的要求。我们必须加强政治学习，必须在思想上首先明确戏曲工作一定要为国家建设服务，为生产服务，以戏曲艺术表现现实生活斗争，鼓舞工矿农村的劳动人民的生产热情，激励部队的战斗情绪，同时满足广大人民的文化艺术生活要求。另一主要方面，要加强剧团之间的团结，巩固新老演员和艺人、干部之间的团结，切实做到"从团结出发，开展批评与自我批评以达到团结的目的"，只有在团结的基础上方能将人民戏曲事业向前发展。

我们国家各方面都正在进行社会主义建设和社会主义改造，文化工作作为思想战线的一个重要方面，必须展开先进思想和落后思想的复杂而剧烈的斗争。我们要继续反对粗暴和保守的错误思想，而主要的要反对保守思想。粗暴思想主要表现在割断传统，抛弃戏曲遗产，自搞一套，新文艺工作者看不起艺人，不愿和艺人合作。保守思想则相反，认为遗产中一切都好，看不到坏的、落后的、需要改革的一面。这就成为创造与发展新歌剧的思想障碍，成为前进道路中的绊脚石，所以着重反对保守不前的思想，是今天戏曲工作者共同的学习目的。必须如此，才能对人民的新的戏曲艺术予以足够的爱护、鼓励和扶持，才能发扬在艺术上的创作精神和革新精神，同时对于各种封建主义的、帝国主义的和资产阶级的有害思想及其腐蚀作用，才能严予警惕和加强斗争。

我们戏剧事业的基本任务，就是在现有的工作基础上，积极地发展戏曲创作，以科学的方法来研究和整理民族戏曲遗产，努力艺术实践，鼓励舞台艺术的改革和创造，将人民戏曲逐步提高到社会主义时代所要求的水平。同时要加强培养戏曲艺术建设所必需的各种人才(如编剧、导演、演员、音乐、及舞台美术工作人员)，以加强思想战线的战斗力量。

首先是创作和发掘、整理、改编剧本，是开展戏曲工作的主要关键：①要积极地组织戏曲作者，结合剧团进行剧本创作。②凡适合表现现实生活的剧种(如地方小戏)，应积极地创作反映当前新的人民生活的剧本。大型剧种亦应在这方面作必要的努力。③继续加强对优秀的传统剧目的发掘、整理和改编工作。④对优秀的剧本应加强互相交流、供应和推荐。同时，对于宣扬封建思想毒素和资产阶级腐朽思想的以及基本倾向反人民的坏剧目，必须开展社会方式的严正批评，务使坏剧目不再流行，好剧目得到赞扬，因此今后必须加强戏曲批评，或组织座谈进行讨论，以促进创作之发展。

其次是努力提高演出质量，以满足观众日益提高的欣赏兴趣和艺术要求。一方面对于舞台上各种不合理的丑恶形象，庸俗低级的粗制滥造的表演，积极地予以改革，同时另一面，要发扬我国戏曲现实主义传统的、鲜明的民族色彩的表演艺术。反对程式化的、形式主义的、色情的、低级趣味的表演。在演出工作中，我们鼓励导演、音乐工作者和其他舞台艺术工作者，都从发展民族戏曲艺术生命的前提下着眼，努力艺术创作，突破原始的、凝固的、落后的非现实主义的局限性，发扬现代的、新颖的、进步的现实主义的因素，使演出形成为和谐的、完整的综合艺术的整体。

其三是培养与训练演员和各种艺术干部(包括编剧、导演、音乐舞蹈和舞台美术人才)以提高政治、业务、文化和文艺知识水平。特别要重视培养第二代演员，以为发展我省人民戏曲事业创造条件。此外，加强国营剧团对民间职业剧团的示范演出及辅导工作，介绍演出剧目并派员帮助导演，或组织民间职业剧团的导演演员到国营剧团观摩学习。经验证明，这都是提高演出质量的有效方法。

其四，许多次经验证明，举行观摩会演，以鼓励新剧本的创作和演出艺术正确的革新，交流各剧种剧目艺术改革的经验，是促进人民戏曲事业发展的主要方法之一。全省性的观摩会演，今后还会继续举行。此外还要加强各地剧团、剧场的领导和管理，进行必要的措施，才能保留人民戏曲事业的提高和发展。

这次会演的意义和中心内容前面已经说明。我们应严肃的正确的对待这次工作。我们国家正处在向社会主义社会剧烈变革的伟大的时代，人民的各种事业都在迅速提高和成长。客观现实迫使我们加倍努力进行新的戏曲创作和改革，因此，我们要在这方面共同以革新的观点互相鼓励，用政治和艺术的尺度，互相衡量。我们提倡在社会主义现实主义的创作原则下进行戏曲艺术的自由竞赛，但坚决反对“锦标主义”的用一些不正当的方式来争夺“荣誉”。我们主张以谦逊的态度互相尊重、互相学习。学习他人的优点，检查自己工作中的缺点。成功的经验要成为自己的心得而发扬，缺点或失败要作为对自己的教训而加以警惕，这样的美德又必须在巩固团结的前提下才能发扬，而且团结是互助互勉共同进步的基础，所以必须强调团结，才能使会演大会取得胜利。

同志们，我们相信，经过我们的共同努力，一定会把我省人民戏曲事业向前推进一步，使我们的戏剧工作，在祖国伟大的社会主义建设中做出更大的贡献。

江西省文化局
函达一九五六年全省剧目工作计划及有关其他问题

（56）化戏字第0199号

赣南行署、各专署、省辖市及各县、市人民委员会、全省专业戏曲剧团：

我省第二届专业剧团工作会议，对整理全省各剧种传统剧目和创作新剧目的问题，作了详尽研究。关于发掘和整理传统剧目与大力创作新剧目以丰富演出剧目，是当前戏剧工作的首要任务；同时各剧团在贯彻企业化方针上，也必须以提高剧目和演出质量为基础。为此，我局根据二届专业剧团会议关于剧目工作所确定的几项原则，制订了一九五六年全省剧目工作计划；兹函发你处一份，希根据此一计划拟订自己的具体计划，切实执行。目前尚未建立专业剧团的县市，亦希研究参改，有待日后应用。如对计划有何意见或建议，亦盼来函提出。再下面所需材料，请有关各级文化主管部门及各专业剧团务于五月二十五日以前报送我局：

1、各级文化主管部门专职及兼职剧目工作人员名单。

2、除赣南采茶戏剧种，祁剧及东河戏剧种剧团外，其他剧团分批分期整理传统剧目的计划。

3、萍乡湘剧团及修水汉剧团剧目工作人员名单。

4、江西省采茶剧团整理剧目的剧名、数字及剧目工作人员名单。

5、剧目演出情况报告表自今年第一季度开始填报。第一季度报表于五月二十日以前报省局；（新成立的剧团自演出日起计算）以后各剧团在每季度结束后五天内填报。报表均直接送局。

中央文化部指示全国各剧种须在一九五七年基本完成传统剧目的初步清理工作，这是一项复杂细致而必须完成的任务。各级文化主管部门和各地专业剧团必须重视这一工作，订出计划，加强领导。对于某些剧团在本届剧团会议时不能积极接受修审任务是不对的，应该从速纠正。

计划下达后，希各级文化主管部门和专业剧团立即制订本单位的计划，积极开展工作。

附：江西省文化局一九五六年剧目工作计划一份

剧团另发有关剧目分类调查表初稿一份

江西省文化局（公章）

一九五六年五月十日

抄　送：省委文教部、省文教办公室、省文联

召开全省剧目工作会议计划(要点)

1956年1月3日

一、会议时间

一九五六年八月二十四日至九月八日,前后计十六天。

二、会议目的

1、通过传达全国戏曲剧目工作会议的精神及措施和总结我省几年来的戏曲剧目工作情况,制订我省一九五六——一九五七年的剧目工作计划及一九五八——一九六二年的剧目工作规划(要点)。

2、通过这次会议初步对我省各剧种的传统剧目进行一次发掘与清理。

3、通过对几个传统剧目的具体研究与分析,以提高剧目工作干部和艺人的思想认识和理论水平。

4、会议总的精神在于对"百花齐放、推陈出新"的方针深入地进行一次学习,结合总结我省几年的戏曲剧目工作情况,批判在继承民族戏曲遗产上的虚无主义思想,扫清一切清规戒律,使我省戏剧事业走向正常发展的道路,从而积极提高剧目的数量和质量,更好地为社会主义革命服务,并为参加一九五七年举行的全国第二届戏曲会演做好剧目上的准备工作。

三、会议内容(主要部分)

1、传达全国戏曲剧目工作会议的重要报告与措施。

2、总结我省几年来的戏曲剧目工作情况。

3、对我省各剧种传统剧目进行初步清理。

4、剧目工作的经验交流及研究讨论几个具体剧目。

5、讨论与制订剧目工作的计划与规划。

6、会议总结。

四、参加会议代表

1、赣南行署、南昌、九江、抚州、吉安、上饶等专署,省直辖南昌市、景德镇市人民委员会负责文化工作的科长或副科长各一人,负责剧目工作的干部各一人,合计十六人。

2、九江、赣州、上饶、吉安、抚州等市人民委员会负责剧目工作的干部各一人,合计五人。

3、都昌、湖口、婺源、宜黄等县人民委员会负责剧目工作的干部各一人,合计四人。

4、省赣剧团、省采茶剧团业务团长或副团长各一人;编导干部各一人;老艺人或主要演员各三人,省木偶剧团负责剧目工作的干部及艺人各一人,合计十四人。

5、全省其他八个赣剧团业务团长或副团长，编剧者、老艺人或主要演员各一人，合计二十四人。

6、全省其他三十四个采茶剧团的业务团长或副团长、编剧者各一人；另南昌市采茶剧团，抚州市采茶剧团、高安地方剧团、高安采茶剧团、宁都地方剧团、赣南采茶剧团、九江专区采茶剧团、上饶专区采茶剧团、吉安专区采茶剧团、萍乡地方剧团增加老艺人或主要演员各一人，合计七十八人。

7、全省六个祁剧团业务团长或副团长、编剧者各一人；另大庾祁剧团增加老艺人或主要演员一人，合计十三人。

8、赣州市东河剧团业务团长或副团长、编剧者、老艺人或主要演员各一人，共三人。

9、修水汉剧团、萍乡湘剧团业务团长或副团长各一人，合计二人。

10、南昌市京剧一团、二团、三团、景德镇市京剧团、上饶市京剧团、吉安市京剧团业务团长或副团长、编剧者各一人，合计十二人。

11、南昌市越剧团、景德镇市越剧团、九江市越剧团、上饶市越剧团业务团长或副团长、编剧者各一人，合计八人。

12、婺源徽班、宜黄宜黄戏、都昌、湖口两县赣剧高腔等老艺人各二人，合计八人。

13、省人民委员会办公厅、省委文教部、省文联、江西日报社、江西人民出版社、江西人民广播电台、新华社江西分社、省艺术馆代表各一人，合计八人。

附注：(1)老艺人或主要演员系指熟悉剧目者。

(2)剧团如无编剧者，可以熟悉剧目的导演参加。

五、会议组织

1、大会设办公室，办公室下设秘书、会议、辅导三组。

2、行署、专署、直辖市参加会议的文化科长或副科长参与大会领导工作。

3、行署、专署、直辖市参加会议的剧目工作干部参与大会办公室会议、辅导两组工作。

4、大会办公室各组工作人员在有关直属单位内调用。

六、有关文化主管部门及各剧团应交大会的材料

1、行署、专署、直辖市现有的剧目工作计划。

2、各剧团现有的剧目工作计划。

3、各剧团已记录的传统剧目原本及准备记录的剧目清单。

4、各剧团已整理的传统剧目原稿及准备整理的剧目清单。

5、各剧团已有发掘线索的传统剧目名称及有关材料。

6、当地能从事编剧工作的社会人士名单(包括在职或无职业的)。(此项材料请各地文化主管部门及剧团尽量调查搜集)。

七、其他

1、会议经费预算另拟。

2、代表往返旅费自备(婺源徽班、宜黄戏、都昌、湖口高腔等老艺人代表旅费,由大会报销)。

3、艺人膳费由大会负责,其他代表按照规定每日缴纳膳费三角,不足数由大会津贴。

江西省第二届专业剧团工作会议总结(草稿)

江西省第二届专业剧团工作会议,于四月一日开幕,至四月十二日结束,前后历时十二天。

出席这次会议的代表,有本省各专业剧团的团长、副团长八十人(其中包括三十个未经登记备案的剧团代表),导演四十二人,音乐工作人员十四人,演员二人,其他业务干部七人,剧场管理人员十人,各级文化主管部门文化干部四十六人,有关单位列席代表五人,连同大会工作人员在内,共计二百一十九人。

在十二天会议时间内,以二天时间,作了"当前戏剧工作的方针任务"和"积极的提高剧团质量,大力为社会主义革命服务"的报告,并以剧种为单位分组进行了认真的讨论。以五天的时间,结合大会报告精神,联系实际工作,就"提高剧团质量"、"剧目问题"、"剧团的企业化"、"有计划的巡回演出"等问题,分组进行了热烈的座谈与争论。以三天的时间,由省赣剧团、采茶剧团、抚州、吉安、萍乡、南昌市地方剧团、上饶赣剧团、南昌市越剧团、大会音乐组、南昌剧场等二十余个单位,就剧团、剧场工作质量,向遗产学习、提高文化、业务水平、培养新生力量、加强巡回演出等问题进行了大会发言,交流了经验。对于没有剧团的县的代表,也以两天时间,汇报了筹建剧团的计划与工作情况,讨论了有关成立剧团的方针、要求与方法。

会议期间,为了配合"企业化"、"巡回演出"、"剧场管理"、"戏曲音乐改革"等问题的讨论,印发了"第三辑戏剧学习资料"。观摩了省赣剧团、高安地方剧团的演出和省戏曲演员训练班,省赣剧团演员训练班的实习演出。

通过到会全体同志的辛勤努力,对大会报告和专题座谈进行了严肃认真的研究讨论,获得如下主要收获:

一、在总结过去戏剧工作获得成绩的基础上,进一步认识了当前社会主义革命高潮的形势,以及在这种形势下戏剧工作者的光荣而繁重的责任。以批评与自我批评的精神检查了过去工作,批判了阻碍戏剧事业发展的右倾保守思想,分析与研究了目前工作中存在的问题和改进的办法。

二、经过大会报告、小组讨论，明确认识了"全面规划、加强领导、又多、又快、又好、又省"的方针，通过联系实际，深入领会这一方针的精神实质，大家一致认为：这一方针是正确的，通过这一方针的贯彻，将会大大推进我省戏剧事业的进一步发展。

三、经过大会发言，小组讨论，对进一步提高剧团、剧场工作质量、丰富上演剧目、实行剧团企业化、加强巡回演出、向优秀遗产学习、努力艺术革新、大力培养新生力量等方面，交流了经验，为今后进一步提高质量增强了信心，明确了作法。

四、经过此次会议，同志们一致对加强政治思想和艺术思想领导，克服资产阶级思想影响，提高全体戏剧工作者的社会主义思想觉悟，对戏剧事业发展的重大关系有了新的认识，并认识到这是搞好今后工作的保障，是不可缺少的重要环节。

这次会议，由于大会工作人员少，会议内容多，时间紧张，准备工作不足，因而也存在不少缺点，如没有更多的组织专题报告，使专题座谈讨论得更深，取得更好的效果。由于时间过于紧张，大家精神上很疲劳。干部不够，和大家的联系，以及及时的解决大家提出的工作中的困难和问题也不够。这些缺点，都应由会议的领导负责，今后工作中努力改进。

现在，综合一下会议中大家的意见，提出如下五个问题，供各地参改：

一、大力贯彻当前戏剧工作方针

目前，全省共有剧团 86 个，其中有 30 个剧团未办理登记、备案手续，未经省文化主管部门正式批准的应于今后急速认真办理。其中各种采茶戏剧团 34 个、赣剧 9 个，祁剧 6 个、东河戏 1 个、京剧 19 个、越剧 12 个、汉剧 1 个、湘剧 1 个、黄梅剧 1 个、话剧 1 个、木偶剧 1 个，共计 11 个剧种。

根据已经报来的 81 个剧团材料的统计(省直属二个国营剧团、抚州地方剧团、东乡、信丰地方剧团不在内)，共计 3791 人，其中演员 2005 人(主要演员 609 人)，导演 127 人，舞台设计人员 38 人，音乐人员 552 人，舞台工作人员 457 人，老艺人 194 人，行政工作人员 418 人。其中文盲约占 14.6％，小学文化程度约占 43.8％，中学程度 16.5％，大学程度 0.36％。

从上面的一些不完全的统计数字中，可以看出我省戏剧事业，在第一届全省专业剧团工作会议之后的三年不到的时间中，无论在数量上，质量上，都有了很大的发展和提高。剧团、剧种有了新的增加，戏剧工作队伍也较前扩大了，导演人员，主要演员有了可喜的增加，剧团成员的文化、业务水平有了变化与提高，演出场次、观众人次逐年都有明显的上升，上演剧目不断丰富，地方采茶戏上演反映现实生活剧目的比例逐年增长，导演与表演艺术水平有了显著的提高，各地文化主管部门对剧团工作更加重视，大多数剧团配备了干部，充实了领导力量，各地都重视了深入工厂、矿山、农村、部队的巡回演出，为推动生产、配合国家的社会主义建设和社会主义改造事业，贡献了一定的力量。

成绩是很大的，但正如大家所说，这些成绩，如与当前形势相比较，还远远的落在后

面，这种现状是不能令人满意的。为此，我们还必须进一步大力的贯彻“全面规划，加强领导，又多、又快、又好、又省”的方针，动员全体戏剧工作者，发挥高度的政治热情，努力克服右倾保守思想，积极提高质量，以使我省戏剧事业大大的向前推进一步。

要求作好如下四点：

一、要求各地剧团，贯彻此次会议精神。根据剧团、地区的实际情况，按需要与可能，在深入发动和依靠群众的基础上，作出十二年发展远景规划，逐级报经文化主管部门批准。

二、在远景规划的基础上，充实与修正一九五六年全年工作计划，制定一九五七年全年工作计划（包括艺术生产计划、财务计划、季度安排等），报所在地文化主管部门批准，送省文化局备案。每季度结束，应将季度工作总结，年终将全年工作总结作出，及时逐级报送各级文化主管部门。

三、要求各专、县、市文化主管部门，按此次会议精神，结合本地区的具体的全面规划，各剧团的规划，制定与充实本地区（市）的戏剧事业发展的远景规划，以使戏剧事业有计划的发展。

四、各级文化主管部门，将规划制定后，并应以“又多、又快、又好、又省”的精神，加强具体领导，改变过去的一般化的领导方法，认真的督促与管理，以使我省戏剧事业伴随国家的建设事业的飞跃发展而日趋繁荣。

二、繁荣戏剧创作，努力艺术革新

由于社会生活的巨大变化，人民的思想、感情、生活方式和习惯，也在随着社会主义革命的飞跃发展而发生极为深刻的变化，我们戏剧工作者，必须以极大的热情，反映和歌颂这些不断增长的、日新月异的新鲜事物，表现现实生活中新的主题，真实的描写生活中的矛盾和冲突，创造多种多样的社会主义的英雄形象，以教育广大人民，这是我们光荣的责任。同时进一步发掘整理传统剧目，是繁荣戏剧事业、提高剧团艺术质量的重要关键。必须积极的把这一工作作好，以适应国家建设和广大人民文化生活的要求。

我省群众艺术馆成立之后，将有计划的编印和供应一部分小型戏曲剧本和进行一定的创作辅导工作。省戏剧学校建立后，也准备有计划的培养与调训创作干部，以充实各剧团剧本创作力量。但由于我省剧团多、地区广、需要量大，仅靠为数不多的专职创作工作者供应剧本是绝对不够的。这次会议上针对这一问题进行了研究，根据大家意见，要求各有条件的地方采茶剧团，应选择二、三个有一定写作能力的专职或兼职的人员成立剧本创作小组，分配一定的创作任务，有计划的、有重点的组织他们深入生活，进行创作。条件较差，成立创作组有困难的剧团，可结合重点剧目的排练，巡回演出深入生活，进行创作。根据已经这样作了的剧团经验证明，这是个较好的办法。

此次会议中，各采茶剧团都热情的提出了创作计划，准备在年底前，各创作或改编一、二个反映现实生活的剧目，如果这个计划能够实现，那么以我省现有 34 个采茶戏剧团计

算，今年内将至少产生 30 到 40 个不同内容、形式的新的剧目，这当然是件可喜的事情，希望各采茶剧团坚决完成这个计划。

在发掘整理传统剧目方面，经会议研究确定了如下的初步原则与步骤：

1、以剧种为单位进行剧目分类排队，通过这一措施，不仅对各剧种的传统剧目进行较为全面的、深入的发掘，并认真的分析其思想内容、艺术形式、分类排队，为全部完成传统剧目的整理工作打下初步基础。

2、以剧种为单位分工，根据各剧团的不同情况、能力，分配传统剧目整理加工的任务。这种作法，可以贯彻发动与依靠群众的原则，有计划的完成这一工作，同时并可避免重复。

3、各个剧团都指定了专职或兼职的剧目整理工作人员，并充分发动老艺人、名演员参加这一工作。这样，就能有效的培养我省剧团工作中的创作人材，而且可更为广泛的依靠广大艺人来从事戏曲改革工作。

4、以剧种为单位，选择重点剧团，负责指导同剧种的其他剧团进行传统剧目的修审工作。由于各剧团剧目修审力量不匀，这种以大带小，以点推动面，点面相结合的方法，就会起到较好的效果。

此次会议，以上述四项原则，对我省各剧种传统剧目初步进行了分类排队。计有赣剧、东河剧、祁剧 452 个，赣南采茶戏 100 个，其他采茶戏 304 个，其中半班剧目 136 个，歌舞剧目 168 个。此外，并有京、越、汉、湘等剧种剧目 1003 个，在此次会议上，根据各剧团修审能力，初步分配了具体修审任务。会后，省文化局对传统剧目修审问题，还要进行较细致的全面计划，各剧团代表回去之后，应即动员全体成员，根据此次会议分配的初步任务，制定出分期分批的整理计划，目前首先应抓紧记录剧本工作，俟省文化局最后发下之剧目修审计划分配于各剧团的具体任务再作更正。

传统剧目的整理，是个严肃的政治任务，各级文化主管部门，必须指定专人负责剧目工作。此次会议之后，省文化局将发给各地关于剧目管理的具体办法，供各地参考，除应加强经常的剧目管理工作外，并应对此次会议上布置各剧团的传统剧目修审工作，加以认真的领导与督促，防止放任自流，并应保证传统剧目整理的质量，这就必须组织负责剧目修审工作人员进行必要的戏改方针政策、业务理论的学习。在这一方面，会后文化局会发下有关文件，希各地组织剧目整理人员认真学习。

赣南行署计划于所属剧团的传统剧目整理完成后，集中的进行一次汇报演出，交流经验、交换进一步加工整理之意见。这一作法很好，其他专、市可参考。

本省境内的京、越、湘、汉等剧种，除于此次会议上作了如下同样安排外，省文化局并拟于今后和各该剧种产生地的文化主管部门联系，以便今后更好的交流剧目。

在整理传统剧目的同时，要求全省各剧团，应在今年年底以前消灭“提纲戏”。

为繁荣本省戏剧事业，丰富上演剧目，并借以提高本省剧团的演出水平与艺术质量。

此次大会提出了"演好戏运动",各剧团在讨论中热情的响应这一号召,要求各剧团于此次会后,选择一到二个大、中型优秀剧目,重点的加以排练,并通过排练过程,有计划的建立和健全正规的导演制度。提高表演、音乐、舞台美术等的艺术水平,积累保留剧目,扩大好戏影响,增加收入,为企业化打下基础。

有条件的市,可选择适当时期,在"演出好戏运动"的基础上,试行组织本市之剧团上演优秀剧目,举办"优秀剧目展览周",以扩大宣传效果,向群众介绍优秀剧目,推选上演好戏的风气。

这次会议,虽然分配了剧目工作的初步任务,但在执行过程中,还不可避免的会遇到种种困难,各级文化主管部门与剧团的领导,必须及时予以克服、解决。

关于传统戏曲艺术革新问题,也是此次会议的主要内容之一。大会以半天的时间对此问题以剧种为单位分组进行了座谈,就如何向优秀的民族戏曲遗产学习,以及在继承遗产的基础上,加以不断的提高和发展,并结合传统的表演方法、戏曲音乐、唱腔、舞台美术等具体问题,交换了艺术改革方面的经验和认识。通过这一讨论,代表们对民族戏曲遗产有了进一步的认识,增强了信心。但同时也暴露了某些同志,在对待这一问题上,存在着程度不同的保守与粗暴的两种情绪,有的同志认为传统艺术是落后的,缺乏真实性的,甚至有的认为京剧的"起霸"不真实,应该删掉;采茶戏认为目前主要的是上演现代戏,传统剧目可以放弃(事实他们已真的放弃了),传统的表演"低级",可以不要学习,于是轻视或排挤老艺人,用民歌、东北评剧、蹦蹦戏曲调来代替本地的采茶戏等等;另一种相反的,认为传统的东西一切都是好的,都动不得的,都不需要改革和发展了。这两种对待民族遗产的态度,其性质都是一致的,都是片面的,缺乏发展的观点的,也是错误的,有害的观点。

毫无疑问的,我们民族戏曲遗产,它是丰富的,宝贵的,艺术形式是优美的。这些艺术遗产,是我国历代人民在劳动与斗争中所创造的,从传统剧目与表演中也可以看出,它基本上反映了人民的思想、感情、要求和愿望,它揭露了统治阶级的黑暗和丑恶,歌颂了人民的善良和勇敢。说简单些,就是它的想法是人民想法,它说的是人民想说的话,爱憎是分明的;它反映了历史真实。因此,我们说它具有强烈的人民性和现实主义的优良传统。由于它从人民的生活出发,反映了人民的生活习惯与特色,经过人民的不断加工创造,千锤百炼,使得它在艺术形式上极为优美和具有独特的民族风格。因而,它和广大的人民保持着极为密切的联系,被人民所喜爱。这是我们伟大祖国宝贵的文化遗产的一部分,我们必须继承和发扬。

但另一方面,这又绝不等于说,我们遗产一切都是好的。都不需要改革、提高和发展了。因为我们的民族戏曲是产生在旧的封建社会中,由于历史的局限,封建社会的种种影响,因而在这些遗产中,又都程度不同的存在着糟粕的成分,歪曲历史的,侮辱劳动人民的,含有不少封建毒素的东西。艺术形式上,也存在着由于某些历史的落后条件所形成的

落后的，非现实主义的东西。这些，我们就必须以正确的方法加以分析、批判、认识和革新。这样才能说得上发展民族戏曲艺术。

这就是说，我们继承民族遗产，是为了发展和提高我们的民族艺术，从戏曲艺术上来说，我们是为了在继承传统的基础上，剔除糟粕，吸取精华，逐渐的把它发展成为一种社会主义内容的，民族形式的，新的歌剧艺术。这就是我们对待民族遗产所应抱的正确态度，这就是我们民族戏曲的发展前途，这就是我们进行戏曲艺术改革创造的目的。

怎样才能达到这个目标呢?这就要求我们必须继续的，认真的贯彻"百花齐放，推陈出新"的方针，只有"百花齐放"，才能"推陈出新"。各个剧种都是祖国艺术宝库中的"百花"的一朵，每种"花"我们都应该扶植它、发展它，我们各个剧团，也必须热爱自己的剧种、爱这种花，使它真正的、尽情的开放，以便在此基础上，不断的加以革新和发展。如果离开了对自己剧种的热爱就不能说发展和提高。这一点希望能引起某些剧团的注意。

根据此次会议反映的情况和问题，为使今后戏曲艺术等革新工作能够很好的进行，我们必须强调提出各个剧团还必须进一步对自己剧种的特点，结合艺术实践，进行深入的、认真的分析研究，划清哪些是现实主义的东西，哪些是非现实主义的东西，划清哪些是糟粕，哪些是精华，分析它，认识它，才能正确的革新。在这个问题上，决不能以个人的偏爱和兴趣来代替这一严肃的工作。

在具体要求上，由于各剧种、剧团的条件不同，因而要求也不相同，首先要求省属国营剧团和有条件的重点剧团，应当多作些必要的革新，将较好的经验与成果及时的推广。其他剧团除向省属国营与重点剧团学习外，亦应进行必要的尝试。地方采茶戏，除应以反映现代生活剧目为主外，并应努力向遗产学习，研究与继承传统艺术的特点，适当的上演经过加工整理的传统剧目。

关于艺术形式改革的具体作法上，如哪些要改？哪些不要改？如何改等问题，在此次会议大家展开了热烈的争论，问题也涉及得很广，大部分意见都是正确的，这里不便一一说及。不过有一点，我想着重提出作为大家今后作法上参考。

我们民族戏曲艺术，特别是大型剧种，它在艺术创造上，无论编剧方法、表演艺术、舞台美术、音乐、唱腔各方面，都表现了我们民族戏曲艺术的夸张的特点，它是从生活出发的，从人物性格出发的，但也是经过了高度的集中和提炼的，是把生活加以夸张、美化了的。比如在表演上的优美的舞蹈动作，假设性动作，它的节奏性、规律性。诗的语言、韶白的音乐性，以及音乐、唱腔、脸谱、化装、服装、道具等等，都相当严密的，有机的构成了一个艺术的整体。风格是一致的，不仅形式上优美，而且表现生活，表现人物思想感情更加有力，更加深刻，感染力量也更强，因此，我们就不能不加全面的研究，有机的联系，而孤立的抓住某一点片面的、零碎的去改，甚至粗暴的主张把"起霸"加以删除，这样，就不能改好的。

表演艺术方面，应当继承戏曲遗产的现实主义传统，改变某些演员那种脱离剧情、脱离人物性格、脱离思想感情的单纯追求虚伪的舞台效果，形式主义的不良倾向。

改革与丰富戏曲音乐和唱腔，纠正某些剧团脱离基础的东拼西凑，轻视传统的不良作用。

改进舞台美术工作，我们也要避免向话剧看齐的脱离戏曲风格的、过于复杂的舞台装置。要求上演新剧目时，有条件的剧团，应对布景服装等全面的艺术设计，以提高舞台美术工作质量。

各地剧团，必须积极的健全正规的导演制度，这是提高演出质量，提高演员的艺术水平的重要关键。要求各地剧团，无导演的应迅速配备，或选派有培养前途的演员来省国营剧团实习。兼职导演应使其专业化，各剧团要培养导演专家。

加强新生力量的培养工作，改进师徒关系，适当的吸收具有发展前途的热爱艺术事业的青年知识分子，充实戏剧队伍。办好演员训练班，注意对戏曲音乐伴奏、设计人员的培养，加强对他们进行共产主义道德品质的教育，加强经常性的练声、练工等基本训练；健全与改进各种学习制度。根据大家要求，省文化局可以考虑创刊《戏剧通讯》，以交流经验和提高剧团质量。

三、加强计划管理，贯彻企业化原则

为贯彻戏剧事业企业化，为提高艺术质量，各地剧团，必须加强计划管理，建立精确的成本核算制度，加强生产计划，财务计划的执行和贯彻，积累公积金，扩大艺术生产。各剧团在规划中应提出于适当时期，为国家上缴利润。

具体要求：(一)对现有剧团要求：

1. 要求各级文化主管部门、剧团领导，加强剧目管理，丰富上演剧目，努力提高演出质量，以提高收入。

2. 反对平均主义，奖励艺术创造与革新，改进宣传工作，广泛的组织观众，改进组织观众的方法、坚决取消招待。

3. 充分发挥剧团的潜力，改进有计划的深入工、农、兵的巡回演出。有条件的剧团，可以考虑划分两个演出队，但必须保证一定的演出质量，以增加收入。

4. 加强剧场管理，加强前台人员的政治教育，扫除场内的一切恶习，建立与健全必要的工作制度，实行切合实际的场内管理规则。

5. 厉行节约，实行经济核算，精确的估计生产成本，有计划的组织艺术生产，防止返工浪费，保证完成计划，计划完不成或完成的不好，应当追究责任，力求改进。

(二)县(市)地方国营剧团的要求：

根据此次会议统计，除省原有的三个国营剧团外，目前已经有五十一个剧团改为地方国营，这其中包括有南昌市五个，景德镇市三个，赣南行政区十一个，南昌专区七个，上饶

专区十四个，九江专区五个，抚州专区三个，吉安专区三个。目前还有不少剧团正在酝酿改为地方国营。根据此次会议某些改国营后情况的反映，及为了保证剧团的企业化，希望各地剧团应当争取做到如下三个基本条件：

1. 有相当数量的上演剧目，和优秀的保留剧目，具有相当的艺术水平。

2. 有坚强的政治、业务领导。

3. 经济上保证自给自足。

对于某些改了国营后，剧团存在不少问题，而该团本身又"只有光荣感，缺乏责任感"，自己不努力，依靠国家补助的思想，这是一种错误，应当及时纠正。

（三）对新建剧团的要求：

此次会议中，有彭泽、定南、乐安等十九个县，提出了今年年底以前，各成立一个专业的剧团，其中一部分县，已经基本上筹建起来了。要求上述十九个县文化主管部门，根据这次会议精神，贯彻新的方针，拟筹建剧团具体的计划，报省文化局批准后方可正式筹建，并应于正式成立之前，按《江西省民间职业剧团登记管理暂行条例》的规定，办理登记手续，逐级经过正式的审查与批准。

要求这些新的剧团，必须认真贯彻企业化的方针，积极提高质量。在剧团组织机构方面，为贯彻企业化，减少行政人员，避免过多的层次，一般应以二十五到三十人为宜，团长一或二人，下设演员组、音乐组、舞台工作组、秘书组、剧场组、另导演一人。团长负责对全团工作的领导，以团务会议形式，吸收群众意见，发挥集体的智慧，贯彻集体领导的精神。

企业化关系到艺术质量的提高，关系到我省戏剧事业的发展，当然，也关系到剧团本身的提高与发展。因此，各地必须认真把此工作搞好。

四、改进领导方法

事业的迅速发展，要求我们的领导方法必须与之相适应，目前不少剧团配备了新的团长，这就要求积极努力，熟悉业务，改进领导方法。

（一）克服一般化的领导方法，剧团团长主要任务是保证艺术生产计划的完成。因此，他就必须熟练的、科学的掌握全部的艺术生产过程，及时解决生产过程中的问题，必须认识：只管政治思想领导、文化学习，而不懂得或不善于领导艺术的领导干部，将使艺术生产遭受损失。不熟悉业务的同志应赶快赶上去，熟悉业务的同志也应不断提高。

（二）学会计划管理，依靠和发动群众的智慧和热情，只靠团长或少数人来贯彻计划管理是不行的。定计划要大家动脑筋，计划一经定成就应当动员大家保证完成；要善于在工作中寻找潜在力量，善于发现工作中的问题，善于积累和总结经验、教训、不断的提高。

（三）团务会议内容应力求精简，会前应做好准备，节省会议时间，以更多的时间去研究艺术上的问题。一般的经常事务，可放手交行政秘书去搞。领导干部要加强自己的政治与业务理论学习，这是思想上的基本建设，不可忽略。

（四）经常以批评与自我批评的武器改进与推动工作，努力克服工作上、思想上的右倾保守思想，克服资产阶级思想的影响，不断提高政治、艺术修养。

五、几项注意的事情

（一）会议之后，要做好传达工作：

1. 向所在地文化主管部门汇报与传达此次会议精神。

2. 向剧团全体同志传达大会的详细情况、报告、组织讨论，并在此基础上，邀请当地文化主管部门领导协助，在检查与总结过去工作的基础上，作出远景规划和充实全年计划，完成省的各项要求。

（二）大会指定的材料，应早些做好送来。五五年总结，今年全年工作计划以及各种统计表格尚未交来的剧团，今后应早些送来。

（三）大会中，代表们提出了不少的建设性的意见，反映了工作中的问题，总结中未包括进去的，省文化局将于今后研究清理，和提出改进方案，以及会同有关部门共同商量处理。

这次会议开得很好，这是由于党政领导的正确指示，以及同志们的努力。相信此次会议之后，本省的戏剧事业必将出现一个新的面貌。

江西省文化局一九五六年（传统剧目包括一九五七年）剧目工作计划

遵照中央指示一九五七年基本完成传统剧目的初步清理工作的精神，并根据我省第二届专业剧团工作会议关于整理本省地方戏传统剧目和创作新的戏曲剧目所确定的几项原则，制订本年度全省剧目工作计划如后：

一、一九五六年以前剧目工作概况

本省剧种，根据最近材料统计：大型剧种有赣剧（剧团九个）、东河剧（剧团一个）、祁剧（剧团六个）、京剧（剧团十九个）、越剧（剧团十二个）、汉剧（剧团一个）、湘剧（剧团一个）；小型剧种有赣南、南昌、抚州、高安、吉安、武宁、萍乡等采茶戏二十七个（剧团三十四个，包括黄梅戏剧团一个）。

一九五二年，中央举行全国第一届戏曲观摩会演以后，对于我省的剧目工作，起了极大的推动作用。基本上明确了“百花齐放，推陈出新”的戏改方针，特别是粗暴的乱禁乱改和割断或轻视民族艺术传统的错误倾向，得到纠正。着重提出发掘和整理传统的优秀剧目，强调尊重艺人和艺人共同审编加工；因此发掘整理了一批传统优秀剧目。同时另一方面表现现实生活的剧目，在各地采茶戏剧团中，由于党和政府的特别重视与扶植，得到由

萌芽苗长而渐次发展。但是，对于清理民族戏曲遗产这样一个极为复杂而细致的工作，由于过去思想领导不强和缺乏全面安排的计划，致使整个剧目工作，仍然存在很多缺点和错误。从下面一些情况中，可以窥其梗概。

1. 全省各主要剧种的剧目，虽然进行过初步排队，但在分类工作上却做得很差，分类的标准也没有统一的规定；迄至现在为止尚缺乏一套较为完整的剧目分类调查表。

2. 据不完全精确的材料统计，全省各剧种已整理的剧目，赣剧、东河剧、祁剧等剧种约共一百余种；采茶戏剧种约共四十余种。这些剧目，一部分已推广演出，一部分束之高阁当作资料，或只有少数剧团上演。这种情况说明，一方面是已整理的剧目与未整理的剧目，其间数字比例很大，在整理传统剧目的工作上不是积极的；一方面是已整理的剧目没有推广演出，整理了等于没有整理。其原因当然很多，如大多数剧团对剧目工作不重视，有依赖性；同一个剧目几个剧团都整理，造成重复等等，但主要原因却是没有广泛地发动与依靠艺人来进行这一工作，同时也缺乏有组织的分工。

3. 采茶戏剧种的传统剧目可分两种，一种是半班剧目，一种是民间小戏、数目共在三百种以上。由于这些剧种的剧团，在演出传统剧目上主要依靠外来的流行剧目，因此对原有剧目由逐渐少演而迄于放弃。这种情况在目前说来，是突出和严重的。

4. 京剧、越剧、湘剧、汉剧等剧种的剧目，有一部分是经过整理的，但为数极少。存在的情况是：京剧团剧目没有以《京剧丛刊》为主，某些剧团经常上演所谓“秘本”；越剧团剧目绝大部分未整理，“幕表戏”占主要部分。其他汉剧，湘剧情况类似。

5. 过去省戏改会是发掘整理传统剧目的专门机构，也做出了一些成绩。但由于在作法上存在很多问题，致造成如下几种情况：(1)没有结合剧团进行修审，工作效率低速度慢。(2)本身任务重，对下面送来的剧本，不能及时审阅。(3)缺乏详尽的剧目调查，选择剧目进行修审不能分别轻重缓急。(4)点面结合不紧，专注一个剧种，其他剧种则处于自流状态。(5)对于本省本剧种独有的优秀剧目发掘不够。多在别处已整理的流行剧目上重复修审(有些是必要的，有些却可以借鉴，不必重复)。

二、今后整理传统剧目的几项原则

根据过去剧目工作情况，今后必须在各方面求得改进。其原则是：

1、本局戏剧科设立专职剧目工作干部，以使剧目行政和剧目业务紧密结合。

2、各级文化主管部门应设专职剧目工作人员管理剧目，如目前条件不许可，亦须指定专人负责。

3、各剧团必须以剧目工作为基础，进行各项艺术改革，剧团团长应抓紧剧目，有条件的可设立剧目组；全省每个剧团都须分配一定修审任务。

4、在进行传统剧目发掘整理工作的同时，应进行新剧目的创作。

5、对戏曲改革政策，应重新进行一次学习。

三、整理传统剧目的方法和步骤

（一）剧目排队分类原则及方法

1、分甲，乙，丙，丁四类排队：（甲）类是经常上演，只须一般整理（包括订正字句，正韵等）的剧目，（乙）类是人民性较强，艺术上有些特点，须要重点整理改编，或在技术上较难处理的剧目，（丙）类是问题较多，需要大修后才能上演的剧目，（丁）类是思想性和艺术性一无可取，基本上可以放弃或暂不整理的剧目。

根据现有剧目情况估计，（乙）（丙）两类最多，（甲）类较少，（丁）类在采茶剧种半班剧目中会多一些，大型剧种较少。在排队时要实事求是，防止发生偏向。

2、剧目排队方法

为了提高剧目整理效率，加强有关剧种剧目交流，制订统一剧目调查表，采取下列方法排队：

（1）地方大戏

赣剧，东河剧，祁剧（流传本省已百余年，与东河剧有密切关系）三个剧种剧目合一，独有剧目保留。

（2）地方小戏

半班剧目以南昌，宁都，抚州，吉安，浮梁，万载，崇仁，宜春等地采茶戏为主，混合排队。民间小戏根据剧种特点分为两种：1、赣南采茶戏单独排队，2、其他以高安，萍乡等地采茶戏剧目为主混合排队。

（二）剧目整理分工

1、全省赣剧团，东河剧团，祁剧团分工负责整理三个剧种的剧目，三个剧种共有的由赣剧负责，各剧种独有的由各剧种负责。

2、赣南采茶戏剧目由全省属于这一剧种的剧团分工整理。

3、其他采茶戏剧目由全省除赣南采茶戏剧种以外的剧团分工整理。

（三）剧目整理的重点剧团

为了在剧目整理工作上能够以大带小，点面结合，取得相互协作的效果，必须设置重点；重点之下分工领导其他剧团，在剧目整理工作上取得联系，重点剧团如后：

（1）赣、祁、东河三个剧种由省赣剧团负总责，下设上饶专区赣剧团、景德镇市赣剧团、大庾祁剧团与赣州东河剧团联合组成的三个整理重点，重点之下再分工领导其他剧团，分三层发生联系。

（2）赣南采茶戏由赣南采茶剧团负总责，其他同剧种剧团与之联系。

（3）其他采茶戏由赣南采茶剧团负总责，下设南昌市采茶剧团、宁都地方剧团、抚州市采茶剧团、吉安地方剧团、高安地方剧团五个整理重点。重点之下再分工领导其他剧团，分三层发生联系。

注:重点之下分工领导的其他剧团在省二届剧团会议时已确定。

(四)剧目整理后的讨论过程。

1、各剧团分配的剧目,由各剧团自行记录原本。

2、各剧团整理后的剧目,经过试演后,在一定时期内送指定的重点剧团讨论重点剧团集中所领导的剧团已整理的剧目,在一定时期内送省团第二次讨论,省团在一定时期召集重点剧团的剧目干部,会同文化局戏剧科共同讨论审阅。赣南采茶戏由省文化局委托赣南行署文教处负责审阅。

3、剧目整理后的试演应与经常演出相结合,试演时须邀请当地党政有关负责同志审查,并请他们提出意见。

(五)剧目整理步骤和时间安排

1、按照剧目分类次序,在一九五六年五月至七月,集中力量记录原本(甲、乙、丙、丁四类均须记录)。根据各个剧团具体情况,要求完成记录工作50%至80%,其余在年底以前完成。在记录原本同时,亦应进行整理。

2、各剧团剧目整理任务,要求一九五六年六至九月完成25%,十至十二月完成15%,一九五七年一月至三月完成10%,四至六月完成15%,七至九月完成20%,十至十二月完成15%。

3、今明两年集中力量整理(甲)、(乙)、(丙)三类剧目,(丁)类如有时间整理更好,否则可移至一九五八年。

4、整理步骤应先小后大;先易后难;相通的剧目先整理;先乱弹后高、昆;其他采茶戏应先民间小戏后半班剧目;先整理后改编(采茶戏可视实际情况决定)。

5、剧目整理与演出改革相结合,讨论次数不必多,与艺人(特别是老艺人、主要演员)商量合作最要紧,整理后必须试演。

6、整理剧目应切实遵循戏改政策,多找参改资料,但亦不能为资料所束缚。

注:各剧团分批分期整理传统剧目的计划,除赣南采茶戏及祁剧、东河剧外,其他剧团尚未确定,应在一九五六年五月中旬以前报省文化局。

四、开展新剧目的创作

发掘和整理传统优秀剧目,其目的在于继承民族戏曲遗产,同时在继承传统的基础上创作新的戏曲剧目,因此,各剧团在剧目工作上必须以一定力量进行创作,这样才能不断丰富上演剧目,以满足广大观众要求。现根据目前实际情况,提出下列几点原则和今年某些采茶剧团应完成的指标。

(一)大型剧种剧团,在今明两年应以整理传统剧目为主;如某些传统剧目可以改编,在条件许可时(如人力、时间等)应该改编和进行新的剧目创作(历史、传说、神话或现代戏)。

（二）采茶戏剧种在整理传统剧目时，对能改编成为现代剧的剧目（特别是民间小戏）应尽量改编，但须保留原有风格，绝不可勉强。

（三）各剧团剧目整理工作人员，应大力培养成为创作力量。

（四）各采茶戏剧团今年应完成现代剧一个到二个（包括传统剧目改编）创作题材须包括各方面，主要是反映工业和农业。其任务分配如后：（共计三十五个）

抚州采茶剧团——创作大戏一个，改编小戏一个。

南昌市采茶剧团——创作小戏一个。

浮梁采茶剧团——创作小戏一个，整理大戏一个。

进贤地方剧团——创作一个（大小未定）。

萍乡地方剧团——创作二个（大小未定）。

新余地方剧团——创作一个（大小未定）。

宁都采茶剧团——创作一个，改编一个。

宜春地方剧团——创作一个（大小未定）。

上饶专区采茶剧团——创作一个，改编一个。

东乡地方剧团——创作一个（大小未定）。

高安地方剧团——创作二个（大小未定）。

万载地方剧团——创作一个（大小未定）。

崇仁采茶剧团——创作一个（大小未定）。

铜鼓采茶剧团——创作一个（大小未定）。

上高地方剧团——创作一个（大小未定）。

清江地方剧团——创作一个（大小未定）。

分宜地方剧团——创作一个（大小未定）。

吉安专区采茶剧团——创作一个（大小未定）。

永丰采茶剧团——创作一个（大小未定）。

宜丰地方剧团——创作一个（大小未定）。

以上系在二届剧团会议讨论决定者。

赣南采茶剧团——创作或改编二个（大小自定）。

其他龙南，上犹，大庾，南康，赣县，于都，信丰等采茶剧团各创或改编一个（大小自定）。

（五）各剧团在巡回农村、工矿进行演出时，应抽出一定时间深入生活。

（六）各采茶剧团创作的现代剧目，经当地文化主管部门审核，并经试演后于今年十二月底以前报省文化局。

五、京、越、湘、汉等剧种的剧目工作

本省京、越、湘、汉等剧种的剧目工作，其做法于后：

(一)剧目排队和剧目整理重点

1、以剧种为单位进行现有演出剧目分类排队。

2、京剧剧目以《京剧丛刊》为准，避免重复，对丛刊已整理的剧本，有不同的看法应积极反映。某些京剧团的所谓“秘本”必须加以清理。

3、越剧主要任务是在消灭幕表戏，必须将这些剧目加以记录和清理。

4、汉剧和湘剧在剧目排队后，主要是将本剧团经常上演的剧目加以清理。

(二)设置重点剧团和配备力量

1、京剧以南昌市京剧一团、二团、三团，景德镇市京剧团，吉安市京剧团，上饶市京剧团为重点，分工领导其他京剧团进行剧目整理。

2、越剧以南昌市越剧团，上饶市越剧团为重点分工领导其他越剧团进行剧目整理。

3、萍乡湘剧团和修水汉剧团自行进行剧目整理。

4、各剧团须配备一定力量依靠老艺人和主要演员进行整理工作。据现已确定数字，计京剧团有三十三人；越剧团有九十六人，其他部分京剧团和汉剧团、湘剧团尚未确定，须从速配备。

(三)剧目整理后处理过程

1、京剧和越剧整理的剧目，各剧团试演后，送由重点剧团集中讨论，再连同原本提意见报省文化局分转上海市文化局及中国戏曲研究院处理。

2、汉剧和湘剧团整理的剧目，经剧团试演后送省文化局转湖北、湖南省文化局处理。

3、省文化局与剧种所在地文化主管部门及中国戏曲研究院取得联系有计划地进行剧目交流，以改进和丰富外来剧种剧团的上演剧目。

(四)各剧团自今年开始根绝过去以私人关系交换剧本的习惯，以免造成剧目混乱。

(五)全省京、越、汉、湘剧团须在整理传统剧目的基础上，培养力量进行新剧目的创作。要求一九五七年重点京剧团和越剧团(包括九江市越剧团)以历史传统为题材改编或创作一个新剧目。

六、传统剧目鉴定程序

根据本省具体情况，剧目确定以集中和分散相结合为适宜。其具体办法即：

(一)赣剧、祁剧、东河剧弹腔小型剧目，由三个重点剧团鉴定。弹腔大型剧目和高、昆剧目由三个重点剧团初步鉴定，再由省赣剧团会同省文化局鉴定。

(二)赣南采茶戏剧目，由赣南采茶戏剧团会同赣南行署文教处进行鉴定，发生困难时由省文化局会同省采茶剧团解决。

(三)其他采茶剧目，由五个重点剧团初步鉴定，再由省采茶剧团会同省文化局鉴定。

（四）京剧，越剧剧目由省文化局转送剧种所在地文化主管部门及中国戏曲研究院鉴定。汉剧，湘剧剧目同上办法处理。

（五）鉴定包括剧目分类和剧目整理。重要剧目鉴定须与演出相结合，一般剧目亦须试演。重要剧目在重点剧团或省属剧团举行鉴定演出，一般剧目在本剧团试演。

（六）剧目最后鉴定可在省团举行，亦可选择某一剧团举行。

（七）剧目鉴定须在有关各级文化主管部门领导下举行。

（八）剧目分类鉴定时间须在一九五六年完成。剧目整理后的鉴定工作最迟须在一九五九年完成。

（九）鉴定演出剧目可安排在剧团正式演出计划内，以便征求观众意见。

七、剧目推广办法

（一）传统剧目（包括已整理的剧目）

1、原戏改会整理的剧目由省文化局编印推广。

2、各剧团已整理的剧目和今后整理的剧目由省文化局会同有关剧团选择推广。

（二）各剧团创作的剧目（包括古典剧和现代剧），由省文化局选择推广。

（三）适于各种剧团上演的剧目，普遍推广；其他选择剧团推广，并与外省有关剧种剧团交换。

（四）适于出版的剧本由省文化局与出版社联系出版，由剧团直接购买。其他剧本由省文化局编辑丛刊，根据印刷成本收费发给各剧团。

（五）各级文化主管部门须掌握本省剧种全部剧本各一份，以便查考，其剧本由省文化局发给。

八、经费

（一）各剧团记录原本以及整理时所需纸张或抄写等费用由省文化局拨给，以剧目一千个计算，每个从记录原本到修审约需二元（大小平均计算），共计二千元。

（二）剧目推广印刷费——今年预计出五十种，每种印五百份，估计费用五千元。

九、加强剧目管理

过去各级文化主管部门和各地剧团对剧目管理工作重视不够，亦未建立有效的管理制度，今后须：

（一）各级文化主管部门和各地剧团须根据各自具体情况，按年度拟订剧目管理计划，计划内容包括：

1、传统剧目整理——整理若干、怎样分批分期、完成时间、整理分工、传统剧目的发掘等。

2、剧目创作——创作若干、形式和大小、题材和资料的归集、怎样深入生活、完成时间等。

3、剧目演出——全年演出数字若干(包括古典剧和现代剧)、季度安排、排练时间、导演演员分配、演出宣传、重点剧目的确定、演出要求、每个剧目的演出场次和人次指标等。

4、保留剧重点整理——数字、时间安排、整理要求(剧目,导演,表演及舞台工作)等。

5、剧目管理制度——排演制度、演出制度(如重要剧目在演出前须经有关领导部门审查)、宣传制度等。

6、剧目推广交流——数字、推广交流方式(如出版或赠送)、希望得到其他剧团何种剧目,有关剧目其他材料(如音乐、表演等)等。

(二)各剧团演出重点剧目,演出前须举行彩排审查,演出后应召开座谈会(应逐渐吸收观众参加)。所有剧目演出后的观众反映,用表式记录及提出改进意见,按季度报送所属文化主管部门及省文化局查考,此项报表作为各剧团的成绩考查内容之一(表格式样由省文化局统一制订)。

(三)剧目管理计划须与剧团其他计划(如巡回演出、企业化、培养演员等)结合拟订。

(四)一九五七年前,全省各剧种剧团根绝幕表戏及提纲戏。

十、其他

(一)今年剧目工作的重点是整理传统剧目。今明两年全省剧目工作中心是基本完成现有传统剧目的整理任务,新剧目的创作亦须相应开展,传统剧目的发掘工作,今后还要继续进行。

(二)目前(一九五六年二、三季度)最主要的任务是对全省各剧种剧目分类排队初稿进行复查鉴定,各剧团抽出一定时间将排队初稿进行讨论,提出意见,同时开始整理已确定的剧目。

(三)全省各剧团剧目修审人员,拟在今年六月间全国剧目工作会议以后,结合传达举办短期业务学习。集中在南昌市或根据剧团分布情况分几个地区进行学习,视当时具体情况再订计划。

(四)编印有关剧目修审的学习资料一辑,以帮助各剧团剧目工作人员进行学习和修审工作上参考。

(五)各剧团应依靠当地文艺界,采取特约方式,邀请一些能修审剧本的人,协助剧目整理工作。

计划附件:

1、江西省各剧种剧团整理传统剧目任务分配表(附各剧团剧目工作人员名单)一份。

2、江西省专业剧团剧目演出情况报告表格式一份。

江西省市戏曲改革委员会组织章程(草案)

一九五七年七月

甲、总则

一、本会定名为“江西省市戏曲改革委员会”直接隶属江西省文化事业管理局领导,掌管全省戏曲改革工作,并直接负责南昌市戏曲改革业务。

二、本会会址设于江西省文化事业管理局内。

乙、委员及任职期限

三、本会设主任委员一人,副主任委员二人,委员十二人至十六人。由全省各有关党政部门推选专人担任,均为义务职。

四、本会设常务委员九人,组成常务委员会,人选由委员中推选之。

五、本会主任委员由江西文化事业管理局担任,副主任委员由省文联及南昌市文教局分别担任。

六、委员及常务委员期限随其原工作单位之情况而决定,如无变动得为永久职。

丙、组织与工作人员配备

七、本会设秘书一人,由江西省文化事业管理局派任,负责全会秘书工作。

八、本会设下列三组,各设组长一人,副组长一人,由江西文化事业管理局派任。

1、编审组——负责戏曲修改,审定与出版事宜。

2、辅导组——负责戏曲演出审查暨领导与协助艺人进行政治学习与业务学习事宜。

3、管理组——负责剧院剧团之管理事宜。

九、各组工作人员视实际需要聘请有关戏曲编导及演员参加。

丁、经费

十、本会经费由本会拟具预算呈请江西省文化事业管理局拨发。

戊、会议

十一、全体委员会议每四月召开一次,常务委员会议每二月召开一次,必要时得由主任委员或副主任委员随时召开之。

十二、各组工作会议每半月召开一次,必要时得由组长或副组长随时召集之。

己、工作计划

十三、本会年度工作计划于年度开始时拟定,并呈举江西省文化事业管理局核准及实行。

十四、各组工作计划由各组拟定,经委员会议通过及实行。

庚、附则

十五、本章程如有未尽事宜,得由江西省文化事业管理局随时修改补充之。

南昌市正式成立暂设在省文联内，由本局副局长石凌鹤兼任主任委员，省文联副主席李林及本局技术科长矢明兼任副主任委员，并作戏改会专职干部，丁全敏兼任秘书。原在去年七月间暂行成立之。“江西省市戏曲改革委员会”同时撤销除呈报上级核备外特此通知。知之并希转知所属市县及戏曲团知之。再该会尚保留各专区委员名额各一人（由各该专区戏改负责干部担任），并希你科提出名单连同详细履历即日报送本局审查以便聘任为安。

江西省人民政府文化事业管理局章

年 月 日

演革命的现代戏，做革命的戏曲工作者

——祝一九六四年我省戏曲现代戏观摩演出大会开幕

《江西日报》社论

一九六四年江西省戏曲现代戏观摩演出大会今天在南昌开幕。我们谨向为发展和繁荣革命现代戏而辛勤努力、并且取得了新成就的我省戏曲工作者，致以热烈的视贺！

这次观摩演出大会，是在全省广大农村和城市，在政治、经济、思想、文化等各个方面社会主义建设蓬勃发展的大好形势下举行的。戏曲为多数人服务还是为少数人服务，要不要大演革命的现代戏，这是思想文化战线上社会主义革命的一个重要内容。一切革命的戏曲工作者，都应该积极投入到这个伟大的革命斗争中来，运用戏曲这个武器积极为工农兵服务，为社会主义服务。自从一九六三年华东区话剧观摩演出大会和一九六四年全国京剧现代戏观摩演出大会以来，我省戏曲界在党的领导下，重新学习毛泽东文艺思想，坚持戏曲艺术的社会主义方向，创作、演出了大批革命的现代戏；戏曲工作者在深入工农兵生活，实现和社会主义时代工农兵相结合方面，也作了很大的努力。这些情况说明，我省的戏曲艺术和戏曲工作者，已经朝着无产阶级革命化的方向迈出了第一步。这次观摩演出大会，就是要在这个基础上，结合艺术实践，继续深入学习毛泽东文艺思想，进一步坚持戏曲艺术的社会主义方向，提高认识；检阅一年来我省革新戏曲艺术取得的成就，交流创作、演出革命现代戏的经验，进一步提高创作、演出革命现代戏的质量，增强信心；推动戏曲工作者进一步实现思想革命化，下定决心，老老实实地、全心全意地到工农兵群众中去，到火热的现实斗争生活中去。

作为阶级斗争一种工具的戏曲艺术，掌握在谁手里，为谁服务，这是一个根本原则问题。无产阶级要掌握戏剧艺术，用来为无产阶级的政治服务，为社会主义的经济基础服务；

资产阶级也要争夺戏剧艺术，用来帮助资本主义势力进行资本主义的复辟活动。这就是当前剧烈的阶级斗争在戏曲艺术领域里的集中表现。演什么戏，宣传什么思想，绝不只是戏曲艺术本身的问题，而是关系到社会主义政治制度和经济基础能不能巩固，关系到无产阶级专政能不能巩固的问题。旧戏曲中的许多表现帝王将相、才子佳人的节目，不仅直接宣传封建主义、资本主义思想，而且通过它和旧的习惯势力、道德风尚以及各种陈腐的旧观念的千丝万缕的联系，潜移默化地来影响我们的观众，实行"和平演变"，为封建势力，资本主义势力的复辟活动服务。而革命的现代戏则以社会主义，共产主义思想教育观众，斩断戏曲舞台和一切旧的习惯势力、道德风尚以及各种陈腐的旧观念的千丝万缕的联系，挖掉产生修正主义、资本主义的根子。马克思和恩格斯在《共产党宣言》中说："共产主义革命就是要最坚决地打破过去传下来的所有制关系，所以，毫不奇怪，它在自己的发展进程中要最坚决地打破过去传下来的各种观念。"经过大约一年时间的实践，戏曲工作者的认识确实有了很大的提高，但是戏曲领域内两种思想、两条道路的斗争，是长期的、复杂的、有起有伏的，不可能在短期内完全解决。所以，我们的认识必须随着斗争的发展不断提高，既看到斗争的长期性、复杂性、艰巨性，又要坚定无产阶级战胜资产阶级，社会主义战胜资本主义的必胜信念。这样，我们才经得起前进道路上可能出现的任何反复，始终坚持戏曲艺术的社会主义方向。

坚持戏曲艺术的社会主义方向，必须有坚定的信心和勇气，敢于革命，敢于创新。许多表现帝王将相、才子佳人的旧戏曲，过去长期基本上是为封建主义，资本主义服务的，现在要把它改造成为工农兵服务，为社会主义服务的工具，当然会有各种困难，问题是在困难面前采取什么态度。有一种人，口头上虽然拥护革命的现代戏，但却借口各种困难，吹冷风，泼冷水，实际上是对演革命现代戏有抵触，甚至反对演革命的现代戏。这种人，在戏曲工作者当中当然只是少数，如果不端正立场，改变态度，势必为时代所唾弃。戏曲工作者当中的绝大多数人，是积极拥护革命的现代戏的。他们确实想写好、演好革命的现代戏，但是在不断提高质量的过程中，一遇到困难，有些人便失去了信心。这种畏难情绪，也是没有必要的。当前，我们的社会事业蓬勃发展，社会面貌日新月异，现实生活是极其丰富多彩、生动活泼的，只要我们主观努力，愿意付出艰苦的劳动，并且认真深入生活，热爱工农兵，敢于打破封建阶级、资产阶级的艺术框框，我们就一定能够写出不但在政治内容上，而且在艺术质量上都很优秀的作品来。至于在艺术表演上，各种不同的戏曲剧种，都有一套固定程度不同的表演程式，固然给我们表现现代生活带来了困难。但是这种困难也是完全可以克服的。因为一切艺术程式，都是从过去的生活中提炼出来的，各个剧种既然能找到表现当时生活的艺术程式，为什么在今天，在各方面条件都比过去优越千万倍的伟大的毛泽东时代，就不能创造出与当代沸腾多彩的现实生活相适应的新艺术程式呢？事实上，最近一年多的时间里，在我省戏曲舞台上，已经出现了一些政治内容好、艺术质量高的优秀剧目。

由此可见，在社会主义时代，我们完全可以创作出不愧于我们时代的优秀的革命现代戏，任何退缩畏难的情绪都是不必要的。

要使我们的戏曲艺术担负起无产阶级在阶级斗争中的锐利武器的职责，使戏曲艺术革命化，最根本、最关键的问题，还是要首先实现戏曲工作者本身的革命化。应当看到，我们戏曲队伍的思想状况，和时代的要求，和工农兵群众对革命现代戏的要求相比较，是有相当大的距离的。不熟悉工农兵，缺乏工农兵的思想感情，就不可能写好、演好工农兵，把为工农兵服务当自己切身的事业；当然也无法在舞台上塑造好工农兵英雄形象。所以根本的问题，还是下定决心，按照毛主席的教导，长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去。过去一段时间，一部分戏曲工作者开始深入到工农兵群众中去，向着和工农兵相结合的方向努力，这是应该欢迎的，今后应当坚持下去。但是也必须指出，还有不少的人没有这样做。他们或者是用种种借口，实际上是没有下定改造自己身上非无产阶级思想的决心，长期按兵不动；或者是从上面看是下去了，但是从下面看仍然浮在上面，蜻蜓点水，匆匆而去，又匆匆而回。这些都不是彻底革命的态度。只有坚决执行毛主席的文艺方针，下定决心，长期地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，改造锻炼我们的立场、观点和思想感情，才是我们一切文艺工作者——戏曲工作者在内——走向革命化的根本途径。

这次观摩演出大会，是我省戏曲革命，也是文化革命中的一件大事情。我们希望通过这次大会，戏曲工作者互相学习，取长补短，总结经验，共同提高，促使我省的社会主义戏曲事业更加繁荣和发展。

（原载十一月三日《江西日报》）

江西省文化局
关于加强省直剧团（队）上演剧目（曲目）管理的意见

（64）化戏字第30号

省赣剧院、省直属各剧团（队）、南昌市文化局：

自1963年开展戏曲改革学习以来，特别是自华东话剧会演和华东创作会议后，我省戏剧工作者进一步提高了认识，明确了社会主义戏剧的方向，全省各地已形成了一个大演现代戏的热潮。从南昌市的情况来看，现代戏在舞台上已占绝对优势，这为宣传党的方针政策，宣传社会主义思想，服务于社会主义革命和社会主义建设，起到了积极作用。但是，当前优秀的现代剧目还不够多，特别是优秀的现代戏曲剧本更少，远不能满足剧团上演的需要，同时，有些剧团对“大演现代戏”和“演好现代戏”的精神，还掌握得不够好，出现了一

些不正常的现象:剧团之间上演剧目出现了“撞车”的情况,上演剧目单调;有的剧团为了使某个剧目抢先上演,力求缩短排练时间,不认真改编剧本,使可以演好的优秀剧目演出质量不高,影响演员信心与观众情绪;有的剧团为了赶排剧目,加班加点,没有很好的注意劳逸安排,在一定程度上影响了演职员的身体健康;有的剧团在未排演前预登广告,甚至不经文化主管部门批准,擅自降低票价,以致影响剧团之间的关系。

上述的情况是值得我们严密注意的。剧团移植和上演现代戏的积极性很高,应该肯定和鼓励,但是在领导掌握上应当使这种积极性健康地发展。为此,特提出如下几点意见:

一、加强思想领导,树立全局一盘棋的观点。剧团排演新剧目时,争取早日上演必须同时服从统一安排;必须安排足够的排练时间,以保证演出质量;组织观众必须采取正确的方法,剧团之间应当互相帮助,把方便让给别人,将困难留给自己。为了配合某个时期的政治运动和中心工作,经领导机关统一部署后,各剧团可以在同一时期内,排演同一剧目。平时演出应尽可能避免发生“撞车”现象。

二、加强剧目上演统一安排。今后省属各剧团必须在每季度末,向省文化局上报下季度排演剧目的计划,然后由省文化局艺术处统一研究安排,列出“省直剧团季度上演剧目表”,各剧团必须按统一安排的剧目表执行,不得自行更改,如因特殊情况需要更动,得事先报省文化局,经批准同意后方可改换剧目。

三、建立上演剧本送审制度。今后省直剧团上演的新剧目(指创作、改编和移植的现代戏),必须在排练前将剧本送交省文化局审查,经同意后,方可进行排演,特别是本剧团创作的剧本,必须待剧本大体肯定后,方可进行排练和演出。剧本送审后,省文化局将根据送审时间和剧本质量,确定上演顺序。

四、建立剧目上演审查制度。为了保证现代戏的演出质量,今后凡上演新排的现代戏,必须在正式上演前进行彩排时,请省有关文化主管部门审查,经同意后方可正式演出。未经批准不得刊登演出广告。

五、剧团演出应遵照原定票价售票,未经领导部门批准,不得以“折扣”、“优待”等形式,变象地降低票价,更不得擅自削减原定票价。

上述意见,希省直剧团认真执行。希望南昌市文化局据此研究办法,加强管理。

江西省文化局(公章)

1963年6月10日

抄送:省剧协、省直各剧场

抄报:省委宣传部

江西省文化局
关于话剧、地方戏曲有关问题的通知

(65)化艺字第005号

各专署文教处、市县文教局、省话剧团、赣剧院一、二团、省评剧团、省采茶剧团、戏剧创作工作室：

一、一月份华东话剧创作会议上决定今年下半年举行华东地区话剧调演，为了准备这次调演，借以推动我省话剧创作，特通知如下：

1、省话剧团、上饶、赣州、宜春话剧团、景德镇、南昌文工团各创作一个大戏或几个独幕剧，也可以改编地方戏曲优秀剧本。

九江、宜春、吉安没有专业话剧团，也可以从业余创作中选择较好剧本参加会念。

2、各专市如已举行县一级或工矿业余会演，可以将其中有加工前途的话剧本派专人加工提高。从中选拔较好的参加会念。

省文化局准备在4、5月间进行一次话剧会念，根据会念结果，再决定是否举行话剧调演或安排剧团来省巡回演出。

二、去年地方戏曲会演的三十一个本子，应争取今年分批分期定稿，并在全省范围内逐步上演。

1、各专区可做一个规划，从三十一个剧本中选择适合本地区剧团演出的本子安排专县剧团分工排演，一个剧团排好一个节目可以输流到外县演出以免一个剧团因排戏太多，影响剧目质量。在排演过程中可以加工提高，使剧本更加完善。改稿本希送本局创作研究室两份，以便比较。

2、三十一个剧本经过原作者进一步修改加工后，各地可即早送省文化局定稿，以便内部发行或交人民出版社出版，三、四月份必须送省审定的有《铁肩红心》、《寨上红》、《向前看》、《这也是革命》、《金湾战歌》、《五岭之春》、《春风万里》、《窑前战歌》以及全部小戏，省文化局将采取分别审定或专门组织原作者的审定会议，帮助最后定稿。

3、去年专区会演共有县剧团创作的132个剧本，除去已选出三十一个参加省会演外，其中尚有部分好的有加工前途的剧本，请各地不要丢掉，可以排一下队，对于其中题材新颖，主题好的本子应指定原作者，继续深入生活争取改好，并请你们将有加工前途的剧本名单告诉我们。

三、共产主义劳动大学是我省创举，需要在文学、戏剧上得到反映。为今年重大创作题材之一。希望有劳动大学所在地的县剧团，都能有反映这方面的小剧本或多幕剧；广西省写《刘三姐》剧本，就是由三十多个县写了《刘三姐》，在此基础上提炼出一个好剧本；希望

各地做好安排，以便今年在全省范围内能搞出几个较好的反映劳动大学的剧本；话剧会演望能有这方面题材的剧本，现在离华东京剧会演尚有2个月，各地如已有反映劳动大学的小戏，希即刻报送省文化局。

四、为了满足县剧团上演的要求，省戏剧创作研究室及专市戏剧工作室，应有人分工抓改编剧本工作，委托有关剧团改编剧本，并将改编中较好的剧本，在全区安排上演。

五、各地业余会演中都出现了一些剧本，希指定专人加工整理，并将原稿送二份给省文化局戏剧创作研究室。

一九六五年三月三日（公章）

抄报、抄送：省委宣传部，省文教办公室、文联、剧协

江西省文化局关于举行戏曲现代戏汇报演出的通知

赣文发(1980)133号

各地、市、区、县文化（教）局、省直各剧团：

我们在戏曲工作方面的总的任务，是贯彻执行党的“百花齐放，推陈出新”的方针，努力创造社会主义的新戏曲，不断地出作品、出人才，创造社会主义的新戏曲，应当坚持“两条腿走路，三并举”的方针（即包括三种剧目：创作现代戏，新编历史剧和经过整理改编的传统戏），必须明确，创作现代戏决不是一件应景的事情，不是权宜之计，突击任务，而是我们的历史责任，长期任务，努力方向。创作现代戏是为了使文艺更好地为人民服务，为社会主义服务，塑造当代各种人物形象，不断促进舞台艺术的革新，充实和丰富中国戏曲这个伟大的艺术宝库。各级文化主管部门应当把抓好现代戏的创作和演出放在一个重要的位置上。为此，第一，要认真总结经验，努力建设好一个熟悉业务而又团结的领导班子，改善和加强领导；第二，要彻底落实党的知识分子政策和文艺作品政策；第三，要组织好创作人员，采取切实措施，引导和帮助他们解放思想，钻研技巧，提高创作水平，订好创作计划，并组织他们深入生活，帮助他们解决创作上的具体问题；第四，要掌握戏曲艺术的特点，按照艺术规律，妥善组织艺术生产，防止粗暴干涉和放任自流，防止粗制滥造，要特别强调现代戏的质量；第五，要尊重编剧人员的辛勤劳动，体谅文艺创作的艰辛，爱护他们的积极性，认真帮助他们提高剧本质量，尽可能使其有上演和发表的机会；第六，要通过人力、物力、财力等各方面的支持来扶助和促进现代戏的创作和演出，今后省文化局每年拟拿出一定的经费来用于扶持现代戏的创作和演出；第七，对优秀的节目和有贡献的创作人员（包括

编、导、演、音、美）、评论工作者和组织工作者，要给予表彰和鼓励。奖励办法另行规定；第八，一定要大力开展宣传和评论工作，通过文艺评论把创作人员的创作热情和广大观众的欣赏兴趣全都引导到正确的方面来。我们要上下齐心，通力合作，使我省现代戏的创作活动，能长期地、正常地、有效地开展起来，坚持下去，努力创作出思想性艺术性完美结合的，又有民族风格，地方特色，又有本剧种传统艺术的原则、技巧、手法的，生动感人的优秀现代戏来，活跃群众文化生活，为社会主义四化做出贡献。

为了促进现代戏的创作和演出，经研究决定于今年十一月开始，举行戏曲现代戏汇报演出，现将有关事项通知如下：

一、汇报演出不集中举行。采取选拔与推荐相结合的方法，分别来省汇报演出，统一评选，请各地、市和省直剧团将重点节目的剧组人员名单、剧本（15 份）及其彩排的时间、地点，于九月底以前报省局，以便十月份派人前往各地、市观摩。各地、市评选出来的优秀现代戏剧目，将于十一月开始，陆续分别调来南昌演出。

二、由于文化部通知原定于今年 12 月份举行的全国戏曲现代戏观摩演出今年不搞了，以及我省各地，市均已先后召开了剧本讨论会，有的剧本即将付排，有的正进行加工提高，部分创作人员要继续深入生活等原因，原定 8 月份召开的全省剧本讨论会不再召开，改为由我局会同省剧协派人到各地参加剧本讨论会，了解情况，以便你们更好地集中力量，自行有效地安排活动，组织和帮助创作人员抓紧时间创作和修改作品，为全省的戏曲现代戏汇报演出作好充分准备。

三、各地、市在前一段抓现代戏的创作方面，做了大量工作，形势是可喜的，接此通知后，希进一步认真研究、布置，力争以优秀节目参加汇报演出。你们发现的好剧本，以及抓创作等工作方面的好经验，希及时上报，以便交流推广。（各地有关汇报演出事项可同我局艺术处联系。）

江西省文化局（公章）

1980 年 9 月 2 日

抄报：文化部、省委宣传部、省人民政府办公厅、马继孔书记、许勤副省长

抄送：中国剧协、中国戏曲研究院、省剧协、各新闻单位

江西省文化局
转发《文化部关于举行戏曲现代戏观摩演出的通知》的通知

赣文发(1980)052号

各地、市、县、文化(教)局(处):

现将《文化部关于举行戏曲现代戏观摩演出的通知》转发给你们。

根据通知要求,以及文化部在全国文化局长会议上有关1980年到1981年艺术观摩,比赛项目的安排的初步计划,除了今年底或明年初的戏曲现代戏观摩演出外,1981年10月,12月还将先后在北京举行话剧和戏曲新编历史剧观摩演出。为了推动剧本创作,省局和省剧协初步定于七月下旬召开一次剧本讨论会,现将有关问题通知如下:

1、参加讨论的剧目,除以戏曲现代戏为主外,话剧和戏曲新编历史剧如有较成熟的本子,也可以参加讨论。

2、各地、市经认真研究后,可分别择优推荐以上所提各个方面的剧本2至3个参加讨论会。讨论的剧目要求题材多样化,大、中、小型均可、每个剧目须打印40份报送讨论会,并要求字迹清楚。

3、参加讨论的人员,除各地、市、县文化领导部门主管戏剧创作的同志来一人外,原则上是一戏一人,几个作者合作的剧目,由执笔者或主笔者来参加。

4、接此通知后,应立即抓紧此项工作,于五月底以前将现代戏创作计划和参加七月剧本讨论的剧目报我局艺术处。

5、剧本讨论会的具体日期和地址,另行通知。

江西省文化局(公章)

一九八〇年五月七日

后　　记

《中国戏曲志·江西卷》于 1984 年 2 月 18 日召开第一次编纂工作会议，至 1995 年 12 月 26 日通过国家终审，经历了风风雨雨十一个春秋。

根据省艺术科学规划领导小组的统一布署，采取省、地、县三级编纂方针，各级先后成立了编辑部或编辑小组。由于江西省长期没有戏曲研究机构，缺乏资料积累，整个编写工作，全靠省、地、县各级文化界领导的重视、支持；全靠省、地、县各级编纂人员的团结、奋斗，在一片茫茫的原野上拓荒开垦，辛苦耕耘。

为了顺利完成编纂任务，我省调集了一批老戏改干部、离退休老文艺工作者以及各文艺团体中的编剧、导演、音乐设计乃至演员等组织起广泛的编辑队伍，按照文化部颁布的中国戏曲志地方卷编纂体例，立即开展全省范围内的戏曲普查，深入基层，深入群众，把抢救遗产与翻阅文献同时进行，口录笔记，调查访问。在普查中，有的地方由宣传部长挂帅，要求农村基层干部必须把戏曲调查列入中心工作之一，乡长、书记各人怀揣一本调查小册子，当谈到戏曲情况时，都可以如数家珍般的说出当地戏曲的遗迹、活动和发生的情况；有的地方，以县委的名义发出通知，要求各乡各村的文化干事要像普查户口一样的查询戏曲文物、戏曲班社和戏曲艺人；有的地方，专门成立采访小组，多次分赴省外周边地区寻找本地剧种的来龙去脉和它们的相互关系；有的地方，还用独轮车把大山里九十高龄的老艺人接到县城录音录相，不久，老艺人溘然长逝，但宝贵的文化遗产却有幸的保存下来。

通过普查，我们在赣南地区查到了 453 座古戏台和闻所未闻的古戏衣、古碑文；在景德镇市查到了罕见的宋代戏曲瓷俑和元代杂剧瓷画；在上饶、抚州地区查到了大型戏曲石雕和大量皮黄戏演出的题壁和剧目单；在九江市的修水、德安和萍乡市等地查到了早已失传的傩戏唱本、咒语和原始面具；在宜春地区的高安、奉新查到了传统采茶戏的仿生脸谱和装扮彩绘；在全省各地查到了多种高腔目连戏的不同抄本和苏区戏曲的各种油印文件。

在普查中，有的同志，如波阳县文化局局长高集珍同志为弄清一处古戏台，他亲赴现场，于回归的路上遭遇车祸，不幸因工殉职；有的同志，如湖口县青阳腔老艺人曹梅卿、曹跃春两兄弟，多次接受我们的采访，有求必应，其中曹梅卿同志在弥留之际，倚身病塌还为我们讲述班社的历史和传说轶闻；有的同志，如赣州地区的音乐干部张虹同志，自供食宿，邀请老艺人在他自己的家中敲锣打鼓，记录全部赣南采茶戏的唱腔和剧本；有的同志还毅

然放弃去沿海地区发展的机会而默默于漫长的修志之中，就是这样的一些同志这样的工作，使我们取得了前所未有的第一手资料，由少而多，由泛而精，由表而里，于是，各县编印了《资料汇编》八十余部。

与此同时，省卷编辑部多次召开了各种专题会议，把戏曲普查与学术研究结合起来，在千百万字的原始资料中，综合梳理，分析归类，从而明确了许多以前不甚明确的问题，解决了许多以前难以解决的争议。例如：

一、通过宋元戏曲瓷俑和瓷画的发现，对江西宋元时期的戏曲面貌有了一个更加清晰具体的认识；

二、通过贵溪明代目连班和五路高腔目连传抄本的发现，对江西弋阳腔的产生及其流变情况又增添了一份有力的佐证；

三、通过对吉安戏、瑞河戏近代班社和服饰装扮的发现，进一步理清了这些古老剧种荣枯兴衰的历史演变和它们的发展轨迹；

四、通过对全省古戏台自清康熙至光绪间每个时期都有新台建造的发现，纠正了清中叶时江西偏远地带没有戏曲活动的古籍记载；

五、通过对江西苏区红色戏曲及其新戏团的发现，明确了江西戏曲继清代以后又有一个新高潮的出现，为江西戏曲发展史增添了光辉的一页。

就在这个基础上，《中国戏曲志・江西卷》的编写工作全面开展起来了。为了加强力量，原省卷主编、省文化厅副厅长李坚同志及时调整了省卷编辑部结构，确定了责任编辑制度，各部类均设责任编辑，定人定职，分工负责，全力以赴，全身投入。省卷编辑部的许多同志自参加编志以来，便停下了个人的课题研究和创作活动，常年累月，奔赴在山林田舍，实地考察，重点调查。特别是收集了大量的奇缺资料，如剧目源流、舞台美术、表演、文物、演出场所和无数珍贵图片等等，几乎都是由他们亲自整理，亲自释文。有的同志还把自己多年积存的研究成果无私献出，上下一致，通力合作，写出了省卷初稿，于 1992 年接受总部初审，1994 年复审，1995 年最后终审。总部专家一次一次的审定，一次一次的指导，责任编辑便一次一次的修改，一次一次的完善，今天，终于全书告竣，出版面世，同时，也培养和造就了一批戏曲研究队伍和骨干。

在编写过程中，我们深受感动的是省文化厅历届领导李坚、朱受群、王秀凡等厅长和省艺术科学规划领导小组办公室黄成元主任对我们始终不渝的支持、鼓励和帮助，保证经费，保证人力，保证全部工作的顺利进行。

在编写过程中，我们得到了《中国戏曲音乐集成・江西卷》编辑部的热情援助，他们派出左一民、饶兴华、韩佩珍三位同志担任我们音乐部类的责任编辑，与我们共同编纂，一道工作。

在编写过程中，我们还得到了江西省赣剧团，宜春地区采茶剧团，景德镇市赣剧团、京

剧团，吉安地区采茶剧团，婺源县徽剧团，修水县宁河戏剧团，宜黄县文化馆和赣州地区文艺学校、采茶剧团等单位亲密配合，他们为我们提供场地、提供设备、提供人员，积极协助我们拍摄图片，三番五次，不厌其烦。

在编写过程中，我们并邀请了省社会科学院专家姚公骞同志、省博物馆彭适凡同志为我们举行学术讲座，开阔眼界，提高素质。

在编写过程中，江西省艺术研究所朱学辉同志为我们撰写了《综述》部类建国后的第一稿，以及孙甫、叶以明、方惠如同志曾担任过省卷编辑部主任工作。

所有以上的同志，他们的汗水，他们的劳动，都点点滴滴地洒在《中国戏曲志·江西卷》的字里行间，散发出阵阵清香，永驻芬芳。

《中国戏曲志·江西卷》编辑部

一九九七年八月十一日

索　　引

条目汉字笔画索引

一　画

二　画

三　画

四　画

五　画

六 画

七 画

八　画

九　画

十 画

十一画

十二画

十三画

十四画

十五画

十六画

十七画

十八画

十九画

二十一画

条目汉语拼音索引

D

E

F

G

H

J

K

L

M

N

O

T

W

X